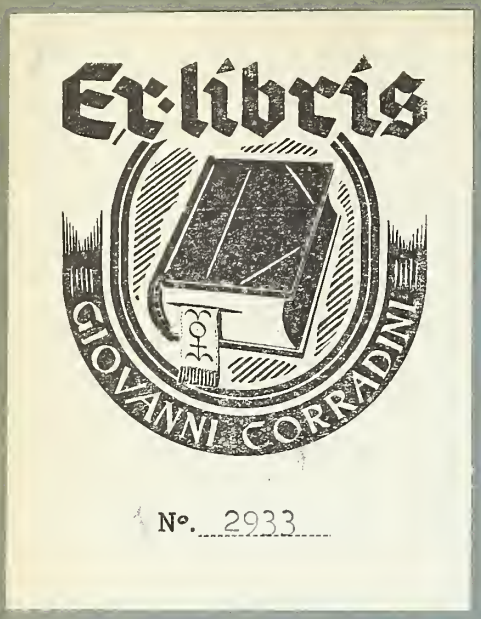
A. CASSAGNE

TRAITÉ D'AQUARELLE



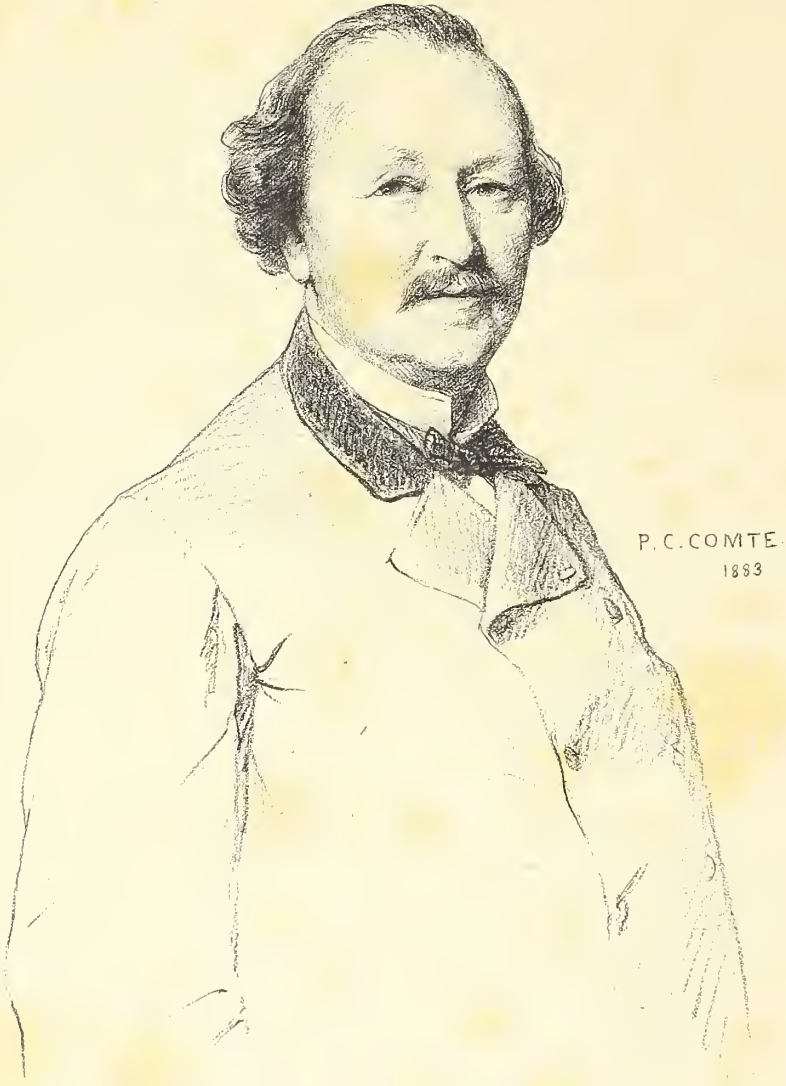
N°. 2933

D. NX

TRAITÉ
D'AQUARELLE

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/traitedaquarelle00cass


P. C. COMTE
1883

TRAITÉ
D'AQUARELLE

RENFERMANT

UN GRAND NOMBRE DE TYPES, DESSINS, SÉPIAS ET AQUARELLES

PAYSAGES, FLEURS ET FRUITS, FIGURES

PAR

ARMAND CASSAGNE

PEINTRE

DEUXIÈME ÉDITION, CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

PARIS

LIBRAIRIE CLASSIQUE DE CH. FOURAUT ET FILS

A. FOURAUT, SUCCESSEUR

47, RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 47

1886

Droit de traduction réservé

Tout exemplaire non revêtu de la griffe de l'auteur et de celle de l'éditeur sera réputé contrefait.

Armand Cassagne A. Fouraut

BONS.
SPECIAL
IND.
5420
C34
1886
S.2

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Le *Traité d'aquarelle* que nous présentons aujourd'hui au public est le résumé consciencieux et raisonné de longues années de travail et d'observation.

Nous avons surtout cherché à faire de notre livre un conseiller sérieux pour l'aquarelliste, dont nous désirons sincèrement qu'il devienne *le guide et l'ami*.

Pendant longtemps nous avons nous-même choisi l'aquarelle comme moyen spécial de traduction de la nature, étudiée dans ses formes multiples et considérée sous ses aspects les plus variés. Nous avons donc dû nous rendre un compte exact des ressources que l'aquarelliste peut trouver dans l'emploi de tous les moyens pratiques jusqu'ici connus et usités ; souvent il nous a fallu suppléer à l'insuffisance de ces moyens, en modifier l'application ; quelquefois même nous avons dû inventer et créer à notre tour. Recueillant aujourd'hui nos souvenirs, nous venons exposer le résultat de nos études et de nos recherches incessantes. Nous serons heureux, si le jeune peintre, après nous avoir lu, voit plus clair dans la route semée d'écueils qu'il

se prépare à suivre, si nous avons contribué à affermir sa marche et si nous lui avons appris à éviter au moins quelques-uns de ces écueils.

Nous n'ignorons pas qu'il a déjà été publié un grand nombre d'ouvrages sur l'aquarelle; nous connaissons même plusieurs de ces ouvrages qui ont dû être d'excellents guides aux époques où ils ont paru; mais il n'en est pas, du moins à notre connaissance, qui, tout à fait modernes, aient pu, par cela même, faire comprendre et étudier aux jeunes artistes la marche constamment ascensionnelle suivie par l'aquarelle depuis quelques années, les modifications importantes qu'elle a subies et le caractère artistique auquel l'ont élevée de nos jours ses rapides progrès.

Sans remonter aux temps reculés où l'aquarelle n'était représentée que par un simple lavis monochrome, et passant rapidement sur ses débuts comme genre il y a tout au plus un siècle, nous la voyons depuis soixante ans à peine se développer subitement et se transformer suivant le caractère, l'esprit et le talent d'artistes en renom qui, l'adoptant tour à tour, la font surgir sous un aspect nouveau en lui imprimant la marque indélébile de leur forte individualité.

Rendons un juste hommage aux Turner, aux Bonington, aux Charlet et à ceux qui ont marché sur leurs traces, à tous ces artistes dont les chefs-d'œuvre restés parmi nous ont puissamment contribué à la véritable éclosion de l'aquarelle moderne, occupant aujourd'hui, comme genre sérieux, une large place dans la grande famille artistique, et s'y soutenant dignement à côté de sa sœur aînée la peinture à l'huile.

Sous le pinceau de ces maîtres, l'aquarelle s'affranchit successivement des mesquines conventions de détail qui en comprimaient l'essor; elle se présente à nous sous une forme plus

ample, et nous la voyons arriver peu à peu à nous offrir, par ses glacis, ses empâtements, la facilité des retouches de toute nature, presque toutes les ressources de la peinture, tout en conservant, avec ces moyens d'exécution nouveaux et variés, une fraîcheur de ton, une franchise d'expression qui en feront toujours, entre des mains habiles, l'interprète inimitable de ces fugitives scènes de la nature, douces ou terribles, charmantes ou grandioses, mais dont le souffle des vents ou la folle course des nuages suffit à déranger l'ensemble, et dont la traduction demande surtout une fougueuse rapidité.

Peut-être nous reprochera-t-on de nous être trop longuement étendu sur la partie exclusivement matérielle; mais elle est, selon nous, d'une importance première pour le débutant. Nous devons certainement reconnaître que depuis un certain temps les divers objets employés pour l'aquarelle, papiers, couleurs, pinceaux et autres, formant le bagage inévitable du peintre, ont été remarquablement perfectionnés; mais encore, si parfaits qu'ils soient, faut-il savoir choisir, préparer et surtout utiliser ces instruments passifs de nos succès ou de nos défaites; aussi n'avons-nous pas reculé devant les détails les plus minutieux, dès que nous avons pensé qu'ils pouvaient être d'une utilité réelle pour le jeune artiste, pour l'élève, à qui tous ces compagnons obligés du voyage sont encore inconnus. Nous avons fouillé tous les recoins de notre vieille expérience pour lui indiquer le fort et le faible de chacun d'eux, pour lui faire bien comprendre à quel moment il devra commander en maître à l'un et traiter l'autre en ami dont il attend un service presque intelligent.

La partie technique est aussi jusqu'à un certain point indispensable; car chaque genre a un langage ou au moins des termes qui lui sont propres et dont il faut raisonner et con-

naître la valeur artistique pour en comprendre ou en faire la juste application. Quelques-uns de ces termes paraîtront d'abord singuliers; mais l'expérience apprendra au jeune peintre que les expressions employées pour caractériser certaines qualités ou certains défauts empruntent à leur singularité même un accent, une énergie que ne saurait égaler aucun autre terme de notre langue.

Après avoir aidé le débutant à franchir ces premières étapes de la carrière artistique, nous essayons de lui faire comprendre les divers moyens pratiques d'exécution, et, loin de nous borner à ceux que nos appréciations personnelles nous ont fait préférer, nous étudions particulièrement avec le jeune peintre les moyens adoptés par les maîtres qui, à différentes époques, ont illustré le genre dont nous nous occupons. En même temps nous essayons de l'initier, au moins d'une manière élémentaire, aux théories générales de l'art, cherchant avec lui, non seulement le procédé des maîtres, mais encore les lois qui les ont guidés dans la composition et l'achèvement de leurs œuvres magistrales. Toutes les fois que ces maîtres ont laissé de leurs principes des souvenirs écrits, nous avons été heureux d'appuyer nos conseils sur l'autorité de leur nom; car nous considérons comme essentielle cette étude des principes de l'art dès les premiers pas du jeune peintre et simultanément avec ses débuts pratiques. Nous avons la ferme conviction qu'une théorie vraie, quoique simple, peut seule l'amener à une application prompte et facile des moyens pratiques d'exécution, peut seule enfin le diriger d'une manière sûre, sans rien laisser au hasard ni à l'imprévu.

Comme le lecteur pourra s'en convaincre par les nombreux extraits des ouvrages des maîtres anciens et modernes les plus autorisés que nous nous sommes plu à citer au cours de cet

ouvrage, ces principes, ces théories générales de l'art que nous exposons à tout instant ne sont pas spéciales au paysagiste ou au peintre de figure, à tel genre de peinture ou à tel autre. Ces grandes lois de composition et d'effet, dès longtemps reconnues et établies par les maîtres, régissent d'une manière absolue l'art de la peinture, sous quelque forme qu'il se manifeste, et toute réussite est impossible à celui qui, par ignorance, ne les observe pas, et à celui qui croit pouvoir les négliger de parti pris.

Nous avons consacré un chapitre spécial à l'aquarelle gouachée; nous y avons exposé aussi clairement qu'il nous a été possible les différentes manières de traiter ce genre encore nouveau, et nous y avons exprimé, ainsi que nous le faisons ici, notre conviction que le mélange habile et raisonné de la gouache avec l'aquarelle sera un jour le dernier mot de ce genre de peinture.

Dans l'une des parties de cet ouvrage, dont le titre (coup d'œil sur la nature) pourrait dispenser de toute explication, nous conduisons le jeune peintre devant la nature; nous lui apprenons à la voir en lui faisant connaître comment ses devanciers lisaient dans ce grand livre et comment ils l'interprétaient. Notre dernière partie présente des exemples d'exécution. Ici, une difficulté réelle nous était créée par l'insuffisance des moyens matériels de reproduction de nos types; nous espérons cependant être arrivé à suppléer à l'imperfection des modèles en guidant pas à pas le pinceau de l'élève à l'aide d'explications qui doivent le mettre à même de comprendre et de suivre la marche indiquée dans notre livre.

Si incomplet et si imparfait que soit notre ouvrage, nous osons penser qu'il sera comme un jalon nouveau sur une route que d'autres continueront à tracer et agrandiront sans doute.

Pour nous, nous avons fait de notre mieux; ce livre nous a été dicté par le désir sincère de rendre service à tous ceux qui veulent réellement apprendre.

L'aquarelle est aujourd'hui cultivée dans le monde entier. Cependant, pour le plus grand nombre, ses théories d'application sont encore vagues et incertaines, et beaucoup y rencontrent ou craignent d'y rencontrer de nombreuses difficultés. Nous serions heureux de pouvoir penser que notre ouvrage contribuera à aplanir pour les uns quelques-unes de ces difficultés, et qu'il augmentera pour les autres le charme qu'ils pouvaient déjà trouver à cette utile et charmante étude.

Si nous considérons maintenant l'aquarelle au point de vue des études classiques, n'est-elle pas le genre initiateur par excellence et le seul possible dans tous nos établissements d'instruction, où la partie artistique ne saurait être complètement omise et où cependant, si intelligemment dirigés que soient ces établissements, il n'est possible de donner aux arts que bien peu d'instants, ce qui exclut absolument l'étude de tout autre genre de peinture?

Enfin, par la simplicité de ses moyens pratiques d'exécution, l'aquarelle s'adresse *à tous : jeunes artistes,* elle vous permet de fixer rapidement le rayon de soleil ou l'effet qui vous frappe et qui plus tard vous donnera le motif d'un chef-d'œuvre; *touristes amateurs,* elle peut, en remplissant vos albums, vous conserver de précieux souvenirs de voyage; *géologues, botanistes, savants de tous les ordres,* elle vous offre son aide intelligente pour protéger vos études contre l'oubli mieux que ne le feraient parfois des volumes d'explications; *artistes industriels,* qui tenez une place si importante dans notre société moderne, vous avez en elle un précieux auxiliaire.

Pour tous, l'aquarelle peut unir aux qualités simples et

sévères de l'art utile le charme d'un ensemble sincèrement artistique. C'est donc *à tous* que nous présentons notre *Traité d'aquarelle*.

Terminons par l'indication de la vraie, de la seule route à suivre : *Bonne direction, bons principes et beaucoup de travail.*

PRÉFACE DE LA DEUXIÈME ÉDITION

Il y a dans la peinture un métier qui s'apprend et par conséquent peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui également peut et doit être transmise... Ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume. (Eugène Fromentin.)

La bienveillance avec laquelle a été accueillie la première édition de notre *Traité d'aquarelle* nous a encouragé à en faire paraître une deuxième avec de nombreuses additions, destinées à compléter notre œuvre et à la rendre de plus en plus digne de servir de guide sérieux à tous ceux qui se préparent à cultiver l'art de la peinture à l'eau. C'est ainsi que, non content de donner *une plus grande extension aux sujets déjà traités*, nous avons élargi le cadre de notre ouvrage par l'étude des *fleurs* et des *fruits* et celle de la *figure*.

Dans l'analyse des moyens matériels mis à la disposition de l'aquarelliste pour lui faciliter une interprétation intéressante et vraie de la nature, nous avons signalé et décrit plusieurs

objets nouveaux destinés, non seulement à l'aider considérablement pour le tracé correct des motifs choisis, mais surtout à le guider dans le choix même de ces motifs. Nous n'avons même pas craint que l'on pût considérer comme puérile la question du *bagage de l'artiste ;* nous avons indiqué, par exemple, avec tous les détails concernant les modifications et les améliorations qu'une longue expérience nous a mis à même de reconnaître utiles, la forme et l'emploi de la *canne-chevalet,* qui, légère et solide, permet à l'artiste de se poser partout pour travailler sans gêne ni fatigue, et de la *boîte préservatrice,* destinée à mettre son œuvre à l'abri des accidents et des mauvais temps imprévus.

L'aquarelle étant aujourd'hui, par ses résultats en même temps que par son exécution, entrée dans une phase nouvelle, nous avons dû traiter plus longuement la question des papiers et celle de l'emploi des couleurs ; à propos de l'exécution proprement dite, signaler, entre autres moyens, la manière d'estomper l'aquarelle et insister sur les facilités que peut offrir l'emploi de ce procédé pour le rendu des effets vaporeux de brouillards et de lointains ; faire connaître l'emploi de telle préparation nouvelle, mais déjà reconnue excellente par sa propriété de donner de la force aux couleurs.

Un grand nombre de dessins, presque tous faits exprès d'après nature, ont été ajoutés à notre ouvrage pour servir d'applications tangibles aux théories qui sont la base, l'A b c de la langue picturale, et qui doivent être étudiées et comprises dès le début.

Nous avons traité avec plus de développements que précédemment la sépia considérée comme initiation à l'aquarelle et augmenté le nombre des types caractérisant les diverses manières de l'exécuter.

Pour ce qui est de l'aquarelle proprement dite, les procédés nouveaux de reproduction nous ont heureusement permis d'offrir des motifs pouvant répondre de tous points à l'exposé des principes théoriques d'exécution.

Ce qui rend surtout nouvelle cette deuxième édition de notre *Traité d'aquarelle,* autrefois exclusivement consacré au *paysage,* c'est l'étude des *fleurs* et des *fruits* et celle de la *figure.*

Nous prenons l'aquarelle de fleurs à son début, nous suivons ses progrès et ses transformations, en rappelant successivement les procédés d'interprétation à différentes époques, et nous arrivons à l'aquarelle de fleurs telle qu'on la fait de nos jours, celle à laquelle les peintres modernes, prenant pour base la science de la composition et la sincérité du dessin, peuvent donner pour devise *effet et vérité.*

Pour la figure, après diverses remarques sur la structure et les proportions des différentes parties du corps humain, nous présentons comme types d'étude et d'observation un certain nombre de dessins et d'aquarelles d'après les maîtres modernes les plus aimés du public. Quelques-unes de ces œuvres sont de simples esquisses donnant l'idée de l'art de grouper et de composer; plusieurs, dans un autre ordre d'idées, rendent la nature dans sa simplicité pittoresque. Les unes et les autres ont pour but de démontrer et d'affirmer directement par le crayon des maîtres la nécessité d'arriver à la perfection du dessin avant de commencer l'aquarelle.

Nos types d'aquarelle sont de deux ordres différents: les uns sont terminés, les autres ne présentent que des préparations pour indiquer la marche à suivre dans l'exécution.

Nous avons donné tous nos types aussi grands que le permettait le format du volume, afin que ceux de nos lecteurs qui

voudraient les copier, ce à quoi nous les engageons, pussent y trouver matière à une étude sérieuse et profitable.

Notre livre à été fait surtout pour l'élève qui, abandonné à lui-même, a essentiellement besoin d'avoir, au début, les renseignements techniques et théoriques les plus élémentaires, mais s'élevant graduellement jusqu'à l'amener au sentiment raisonné et à une exécution réellement artistique de l'aquarelle.

Nous serions heureux de pouvoir espérer que, dans cette nouvelle édition, si largement augmentée, si strictement revue, le maître lui-même trouvera, parmi les jalons plantés çà et là sur le terrain de l'enseignement méthodique et pratique, quelque point de repère qui ne lui sera pas complètement inutile. C'est la meilleure récompense que notre travail puisse nous procurer.

TRAITÉ
D'AQUARELLE

PREMIÈRE PARTIE
LE MATÉRIEL

LE MATÉRIEL EN GÉNÉRAL

Tout d'abord, avant même de donner les premiers conseils sur les différentes manières d'exécuter l'aquarelle, nous devons faire connaître au débutant quel est le matériel dont il aura particulièrement besoin pour ce genre de peinture, et lui donner quelques renseignements que nous croyons indispensables pour lui permettre d'apprécier les avantages et les inconvénients des nombreux objets que le commerce offre à l'aquarelliste, tant en France qu'à l'étranger; car il est d'une grande importance qu'il puisse choisir avec discernement ceux qui lui seront réellement utiles, et laisser de côté ceux qui, superflus, ne feraient que l'encombrer et nuire à son travail.

L'aquarelle fut, à ses débuts, spécialement pratiquée en Angleterre, et elle était déjà cultivée dans ce pays par des artistes éminents, alors qu'en France on en était encore presque au dédain de cette peinture; il n'est donc pas étonnant que les fabricants et les négociants anglais se soient attachés, longtemps avant les nôtres, à

créer et à présenter au public tous les objets pouvant contribuer à la réussite du travail; leurs premières tentatives ayant été couronnées de succès et les progrès de l'art stimulant l'industrie, cette partie matérielle fut soignée, perfectionnée, et elle est enfin arrivée aujourd'hui en Angleterre à un haut degré d'élégance et de variété, tout en restant solide, commode et, relativement, d'un prix peu élevé.

Cependant, si de longues années de pratique ont donné sur nous l'avance à nos voisins, nous ne tarderons certainement pas à les rejoindre; car il s'est produit depuis quelques années un progrès très sensible dans notre fabrication, progrès que nous ferons remarquer en parlant en particulier de chaque objet.

Déjà même, pour les pinceaux, nous sommes devenus supérieurs aux Anglais. Ils en font d'excellents; mais nos grandes maisons de fabrication spéciale en produisent d'inimitables, et nous croyons pouvoir affirmer que les Anglais ne dédaignent pas d'en faire fabriquer en France.

Ajoutons que les créations des Anglais ne sont pas toutes heureuses et qu'à force de multiplier leurs inventions, ils sont tombés dans un chaos où l'on a quelque peine à se reconnaître, où ce n'est pas sans efforts qu'on peut discerner ce qui est bon et ce qui est superflu.

LES BOITES DE COULEURS

Comme nous venons de le dire, il faut, au milieu de l'abondante création d'objets matériels, éviter la confusion et distinguer ceux qui sont commodes, légers et, par conséquent, pratiques.

LA BOITE A TUBES

Parmi les choses incommodes, nous signalerons la boîte en fer-blanc renfermant une palette de même métal ployée en deux et des tubes. Cette boîte est incommode, surtout pour le paysagiste d'abord parce qu'elle est très lourde et qu'ensuite, quand on est arrivé devant la nature, les tubes se renversent, tombent et roulent au moindre mouvement brusque. Pour le peintre de figure, commodément installé dans son atelier devant son modèle, la boîte à tubes ne présente pas les mêmes inconvénients

LA BOITE A ANNEAUX

La *boîte à anneaux,* une des premières qu'on ait faites, est de forme carrée et peut contenir les couleurs et un ou deux pinceaux : c'est une de ses qualités; on la soutient sur le poignet par deux anneaux dans l'un desquels on passe le pouce : là est le côté faible de l'invention ; car au moindre mouvement que l'on fait, la boîte glisse sur le poignet et toutes les couleurs se renversent ; or il est facile de prévoir que, lorsqu'on peint d'après nature, mille circon-

stances peuvent nécessiter un déplacement brusque : est-on dans un chemin, il faut quelquefois se retirer précipitamment pour éviter une voiture ou un cavalier ; quelques gouttes d'eau commencent-elles à tomber, il faut vivement couvrir l'aquarelle, etc., etc. ; dans tous ces cas de dérangement subit, la boîte, n'étant qu'en équilibre sur la main, se renverse neuf fois sur dix ; donc elle est imparfaite.

LA BOITE A POUCE

La commodité de la *boîte à pouce* se devine au premier aspect. Nous l'appelons ainsi, parce que le pouce peut s'y introduire comme

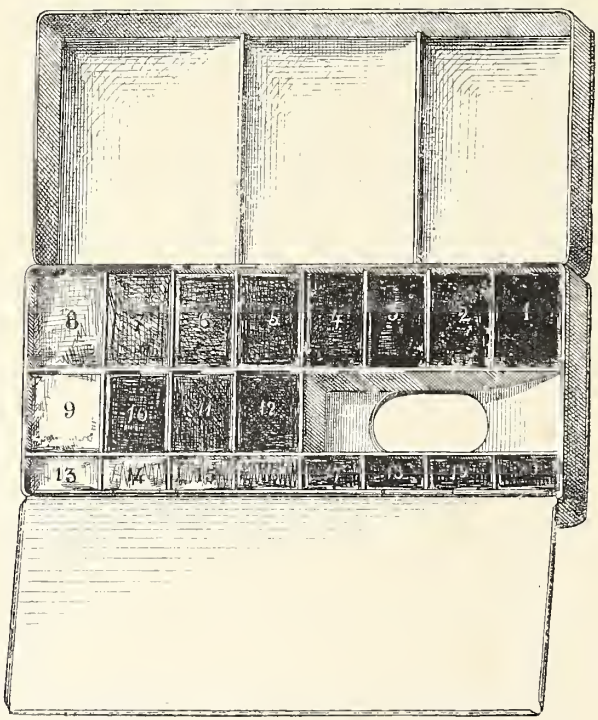


Fig. 1.

dans une palette, ce qui permet de la tenir ferme et solidement ; mais elle pourrait aussi être nommée *boîte-palette ;* car, par la ma-

nière dont on la tient et les couleurs qu'elle renferme, elle est en même temps boîte et palette.

La boîte à pouce, dont la longueur est de dix-sept centimètres, a vingt-six centimètres de large, quand elle est ouverte (fig. 1), et neuf centimètres de large, quand elle est fermée (fig. 2). Malheureusement, elle ne peut contenir les pinceaux : c'est là le seul reproche à lui faire, reproche grave, sans doute, mais qui disparaît devant

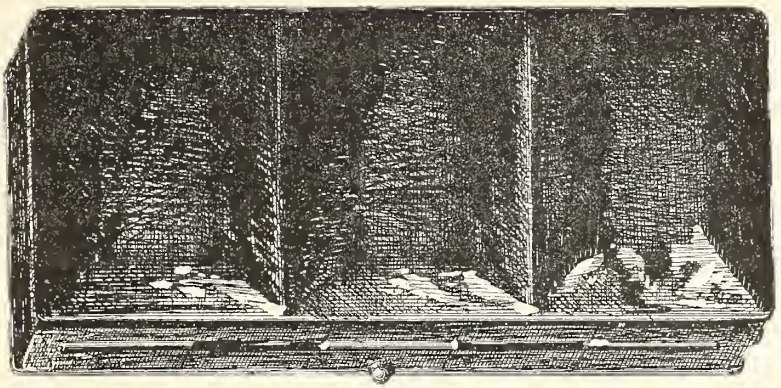


Fig. 2.

ses qualités ; car elle n'est pas d'un format trop grand pour être mise dans la poche et peut néanmoins contenir vingt couleurs ; c'est autant et plus qu'il n'en faut pour faire des chefs-d'œuvre.

PORTE-PINCEAUX, GODETS ET BOUTEILLES

Avec la boîte à pouce, il faut, pour pouvoir travailler d'après nature, emporter une autre boîte contenant les pinceaux, l'eau et les godets.

Cette seconde boîte, représentée par le n° 1 de la figure 3, a la forme d'un cylindre aplati ; sa longueur est de vingt centimètres et sa largeur de six centimètres, dimensions qui permettent de la placer facilement dans la poche. Elle est fermée par un couvercle qui, pris isolément (n° 3, fig. 3), sert à mettre l'eau ; ce godet, admirablement

fait, est argenté à l'intérieur et, par cette raison, ne peut jamais s'oxyder. A sa base, c'est-à-dire à la partie sur laquelle on le pose, se trouve une double tablette en fer-blanc qui, poussée sur la palette, le maintient solidement. Sans doute cela ne fait qu'un godet pour prendre l'eau et laver le pinceau; mais, loin de trouver trop désagréable, nous trouvons vraiment presque utile de n'avoir pas toujours de l'eau claire pour le mélange des tons : ils y gagnent en finesse et en harmonie; cependant, pour les ciels et les tons lumineux, il faut faire une exception et renouveler l'eau du godet.

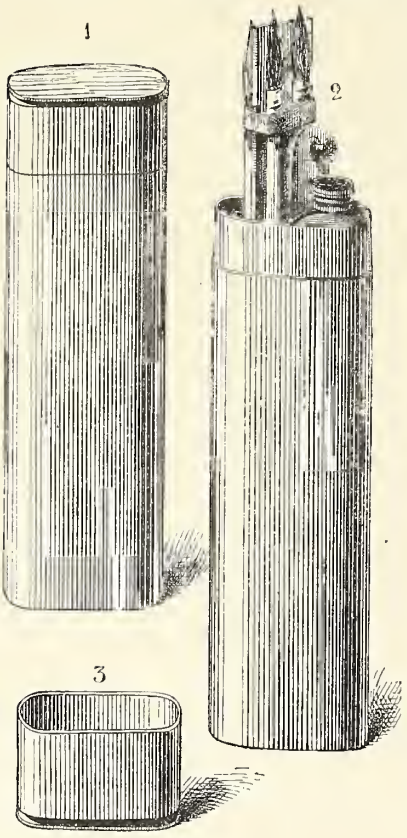


Fig. 3.

Le n° 2 (fig. 3) représente la boîte ouverte à l'intérieur. Dans une moitié du tube se trouve glissé un morceau de tôle entouré de deux bandes de caoutchouc servant à maintenir les pinceaux, les crayons et même le canif; l'autre moitié est remplie par une bouteille fermant parfaitement avec un bouchon à vis et pouvant contenir l'eau nécessaire pour le travail de toute une matinée ou de toute une après-midi.

La boîte accessoire que nous venons de décrire est, selon nous, un meuble indispensable et le plus commode que nous connaissions pour le peintre d'aquarelle.

PETITE BOITE DE VOYAGE

Boîte de voyage veut dire boîte légère, commode à mettre dans la poche, facile à emporter dans une excursion rapide ; mais encore faut-il, pour avoir les qualités voulues, qu'elle soit d'un format qui

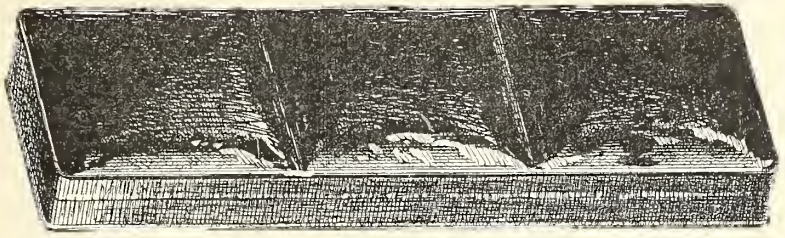


Fig. 4.

lui permette de contenir les principales couleurs nécessaires pour traduire la nature.

Les Anglais ont fabriqué des quantités innombrables de ces petites boîtes, les unes grandes comme deux doigts et presque car-

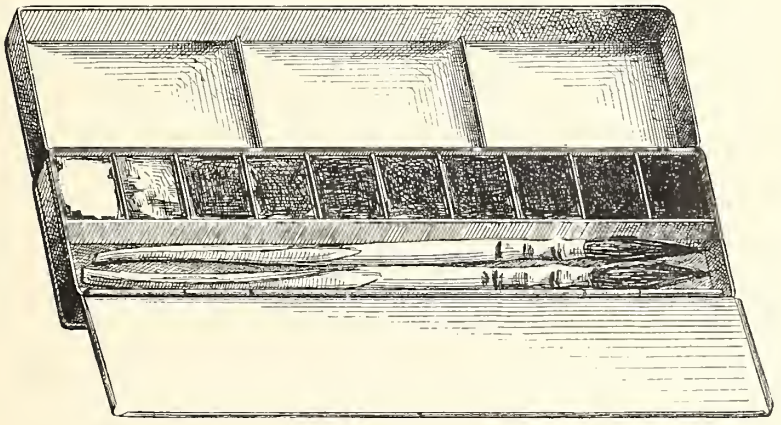


Fig. 5.

rées, d'autres ayant les dimensions d'une pièce de cinq francs; ce sont de charmants joujoux, mais qui n'offrent rien de sérieux pour l'étude ; aussi nous sommes-nous arrêté à un format moyen et allongé et recommandons-nous la boîte représentée par les figures 4 et 5.

Cette boîte, de quinze millimètres d'épaisseur, cinq centimètres de largeur, seize centimètres de longueur et qui, ouverte, est aussi large que longue, peut contenir dix couleurs, c'est-à-dire rigoureusement tout ce qu'il faut pour travailler d'après nature; elle offre en outre une place pour deux pinceaux. De toutes les boîtes dont nous avons fait usage, c'est celle que nous avons trouvée réunissant le plus de qualités pratiques et que nous jugeons, par conséquent, la plus complète et la plus commode.

LA BOUTEILLE ET LES GODETS

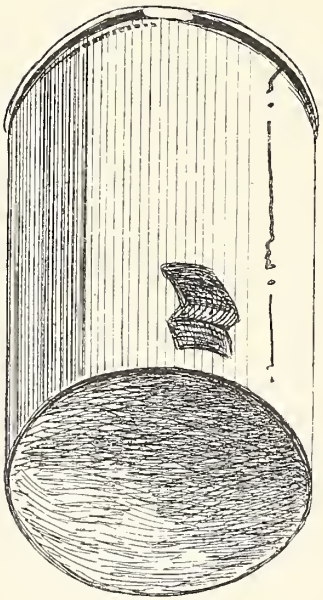


Fig. 6.

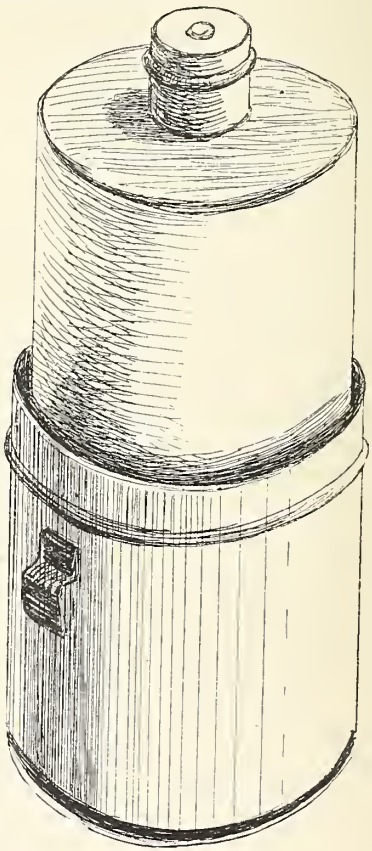


Fig. 7.

Une chose indispensable à l'aquarelliste, c'est l'eau; comme on la trouve quelquefois assez difficilement, surtout en voyage, on a

inventé, pour la contenir, une petite bouteille en fer-blanc se fermant très hermétiquement et sur laquelle viennent s'emboîter deux godets de même métal (fig. 6 et 7). Pour être commode dans les excursions, cette bouteille doit avoir la grandeur que nous lui donnons ici, parce que, enveloppée comme nous venons de le dire, elle peut être mise dans la poche sans causer aucune gêne. Les deux godets ont chacun un double fond qui permet, comme celui de la boîte accessoire représentée par la figure 3, de les fixer sur la palette; ils sont en outre munis d'une griffe assez large, au moyen de laquelle on peut aussi les accrocher à la boîte, mode de fixation le moins sûr; car le moindre choc de bas en haut les enlève et les fait tomber. C'est à l'aquarelliste à juger ce qui convient le mieux, selon les circonstances.

On comprend facilement que l'un des godets sert à laver le pinceau et l'autre à fournir l'eau pour peindre.

LE VERRE ET L'ÉPONGE

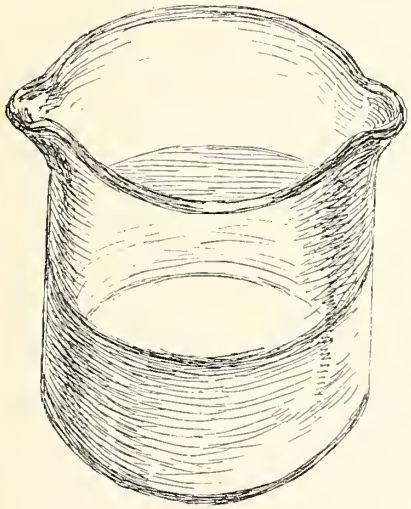


Fig. 8.

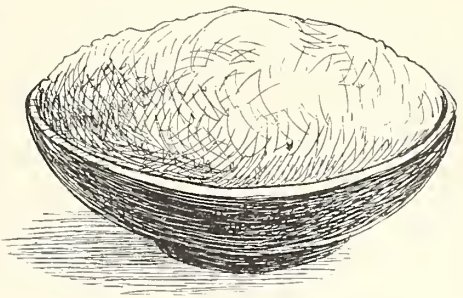


Fig. 9.

Chez soi, tous les godets dont nous avons parlé seraient des ustensiles incommodes; aussi les remplace-t-on par un grand verre à deux becs (fig. 8). Ces deux becs servent, soit à verser l'eau sur

l'aquarelle pour diminuer ou nettoyer les teintes lavées avec le pinceau ; soit, par leur forme circulaire, à enlever le trop-plein de l'eau contenue par le pinceau ; soit enfin, par leur échancrure, à soutenir le pinceau et à en préserver la pointe, quand on cesse de travailler.

Chez soi, il est bon d'avoir près du verre, bien à portée de la main, une petite éponge molle et douce, placée dans une petite jatte en faïence (fig. 9) : lorsque, en peignant, le pinceau est trop plein d'eau ou de couleur, cette éponge permet de le dégorger vivement et par là facilite le travail.

LA BOITE D'ÉTUDE

La boîte d'étude s'adresse surtout au spécialiste, au peintre d'aquarelle, à celui qui, à l'aide de ce genre, désire étudier sérieusement la nature et, pour cette raison, s'approprie le matériel le plus commode, comme on le ferait pour la peinture à l'huile.

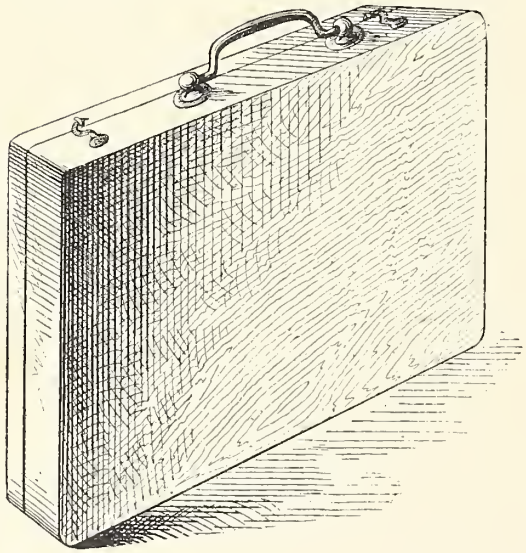


Fig. 10.

Les Anglais ont inventé des boîtes d'étude avec des tiroirs en forme de pupitre, etc., etc. ; mais rien n'est aussi simple ni aussi solide que la boîte présentée ici (fig. 10 et 11) ; elle nous a rendu les plus grands services pendant les nombreuses années que nous avons particulièrement consacrées à l'aquarelle. Comme on peut le voir, c'est tout simplement une boîte semblable à celle que l'on em-

ploie ordinairement pour la peinture à l'huile. Elle se ferme par deux crochets (fig. 10) et se porte, soit dans le sac, soit à la main par une poignée ordinaire. Pour permettre de faire quelques études sérieuses, elle doit avoir au moins quarante centimètres de lon-

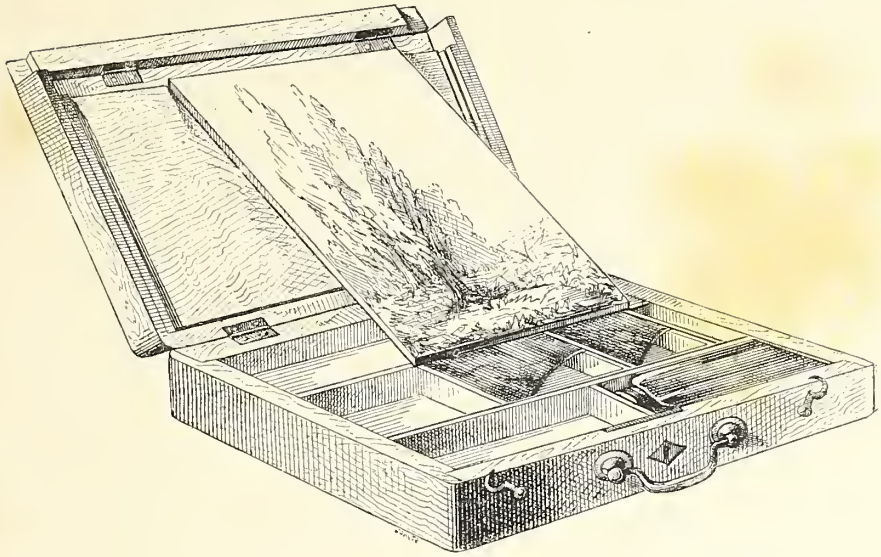


Fig. 11.

gueur et trente centimètres de largeur : ce sont les dimensions de la boîte dite de *cinq*.

DISTRIBUTION DE LA BOITE D'ÉTUDE

Comme les boîtes ordinaires, la boîte d'étude a, du côté gauche, une crémaillère permettant de l'ouvrir plus ou moins. Le couvercle s'ouvre, par devant, de telle manière qu'on peut y glisser une ou deux planchettes, sur chacune desquelles doit être collé un papier à aquarelle.

L'intérieur de la boîte se divise en trois compartiments en bois (fig. 11).

Le premier, celui du fond, contient les pinceaux.

Le deuxième, qui est partagé en deux, donne place, d'un côté,

à deux godets en fer-blanc coupés obliquement, godets destinés à laver les pinceaux et à prendre l'eau ; de l'autre côté, à la boîte à couleurs.

Le troisième, qui est aussi divisé en deux, contient, dans la partie de droite, une bouteille en fer-blanc pour l'eau, et, dans la partie de gauche, les couleurs de réserve, le chiffon et l'éponge.

Quand on a terminé son travail, on place sur tous ces objets une planchette en bois dur, bien faite, laquelle, retenue par trois crochets, maintient solidement le contenu de la boîte. Cette planchette peut servir aussi à recevoir une feuille de papier pour une troisième aquarelle.

Voilà une organisation aussi complète que l'aquarelliste sérieux peut la désirer : vient-il à tomber de l'eau, la boîte se ferme vivement et l'aquarelle est garantie ; arrivé devant la nature, l'artiste a sous la main, et commodément placé, tout ce dont il a besoin : huit ou dix pinceaux, un certain nombre de couleurs de provision et de l'eau en abondance, ce qui lui permet, s'il le veut, de laver son aquarelle.

LES PINCEAUX

Un bon pinceau est un véritable ami, avec lequel, une fois la connaissance faite, on s'identifie au point de ne plus pouvoir s'en passer; il s'use, il s'affaiblit, c'est égal, il n'en semble que meilleur; sa place est si bien faite entre les doigts, il flatte si bien les tendances ou fougueuses ou calmes de celui qui le conduit que sans lui rien n'est possible; veut-on le quitter, vingt fois on y revient.

Le coquet pinceau neuf tient mal entre les doigts; il a le pédantisme de la jeunesse et se laisse guider difficilement, au lieu que le vieil ami, qui n'est plus que l'ombre de ce qu'il était, semble vous reconnaître et venir se replacer de lui-même entre ces doigts qui l'ont dirigé souvent avec tant de souplesse et auquel il obéit encore avec une grâce toute juvénile. Si, après lui avoir demandé tant de travail, tant de courses furibondes sur les feuilles de papier, la nécessité vous oblige à être ingrat envers ce vieil ami, il faut que, faisant taire vos sentiments et prenant une résolution énergique, vous le saisissiez, le brisiez et le jetiez au feu; car, si vous le gardiez encore près de vous, il chasserait de nouveau le pinceau neuf.

LE CHOIX DES PINCEAUX

Töpffer a dit : « Voyez ces pinceaux à la mine roturière, qui ont un air lourd et ventru, comme un grossier ourson, et qui à l'usage sont généralement fins, moelleux, suaves et du meilleur ton. Vous

rencontrerez de même des pinceaux faits de fine martre, élégants, bien pris, bien peignés, qui à l'usage sont bêtes, lourds, sans intelligence et grossiers comme des balais. »

Töpffer a raison : le pinceau le plus élégant n'est pas toujours le

Fig. 12.

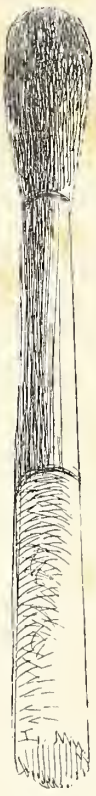


Fig. 13.

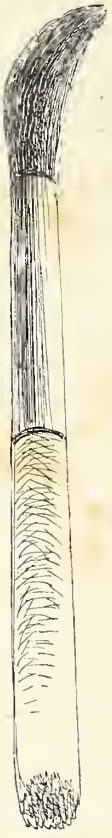


Fig. 14.

Fig. 15.

meilleur, et le pinceau en fine martre n'est pas toujours celui qui offre les qualités les plus désirables.

Le hasard est pour beaucoup dans le choix d'un pinceau ; tel pinceau, qui est lourd et grossier au début, devient fin et élégant à l'usage ; ses poils se resserrent, s'affermissent et se lient au travail que l'on exécute ; tel autre, qui paraît d'une forme irréprochable,

devient lourd et pâteux ; pourtant l'œil exercé, aidé de l'expérience, peut discerner le bon d'avec le mauvais : c'est ce que nous allons nous efforcer de faire comprendre.

Quand vous choisissez des pinceaux, ne permettez jamais qu'on les trempe dans l'eau sous prétexte de vous aider dans votre choix ; car, seraient-ils mauvais, une fois imbibés, ils feraient tout de suite parfaitement la pointe, et il vous serait alors impossible de les apprécier.

Prenant le pinceau bien sec, passez plusieurs fois et vivement le doigt sur la pointe : s'il résiste au doigt et qu'il conserve une forme relativement pointue, comme celle du n° 1 (fig. 12), il est réellement bon. Si, au contraire, sa forme devient irrégulière et que sa pointe s'étale et s'élargisse en prenant des directions différentes, comme le n° 2 (fig. 13), laissez-le : il est mauvais. Si, enfin, après avoir passé le doigt dessus, il s'incline à droite ou à gauche, comme le n° 3 (fig. 14), il est d'un usage tout à fait impossible ; nous disons *tout à fait*, car le n° 2, que nous signalons comme mauvais, pourrait s'améliorer avec le temps ; ses poils, qui s'ébouriffent en ce moment, finiraient peut-être par se serrer ; mais, nous le répétons, le pinceau qui se courbe sous le doigt est tout à fait mauvais.

LE PINCEAU VENTRU

On fabrique aussi un genre de pinceau de forme particulière : le *pinceau ventru*, qui est court en renflé, tel que le n° 4 (fig. 15). Il y a des peintres qui l'aiment et s'en servent avantageusement ; pour nous, nous le trouvons détestable, bon au plus pour passer des teintes de lavis sur les dessins d'architecture ; car sa forme ramassée l'empêche d'exécuter certaines finesses de détail ; sans doute, il peut contenir beaucoup d'eau ; mais il peut souvent en contenir trop, et cette qualité devient alors un défaut.

LE PINCEAU EMMANCHÉ DANS LA PLUME

Fig. 16.

Fig. 17.

Le *pinceau emmanché dans la plume* est généralement bon, lorsqu'il est bien fait; mais les deux parties dont se compose son manche, autrement dit son *ente,* demandent à être sans cesse rajustées, car elles ne tiennent presque jamais, et souvent le pinceau, plein de couleur, tombe sur l'aquarelle. Ces inconvénients l'ont fait délaisser; il est remplacé aujourd'hui par un nouveau pinceau (fig. 16), fort agréable à manœuvrer à cause de sa légèreté et parfaitement fait, avec toute la plume et non, comme autrefois, avec le tuyau seulement.

Ce nouveau pinceau a de grandes qualités; nous ne lui reprochons qu'une chose, c'est l'inévitable courbure de la plume, courbure qui le rend gauche dans la main.

LE DOUBLE PINCEAU

Le *double pinceau* (fig. 17) est un peu délaissé maintenant; mais il a son utilité et peut rendre de grands services : une teinte glisse-t-elle ou menace-t-elle de couler, le second pinceau la relève ; il peut aussi adoucir les extrémités des touches trop dures; enfin, enduit de tons colorés, il permet de modeler les teintes pendant qu'elles sont encore humides.

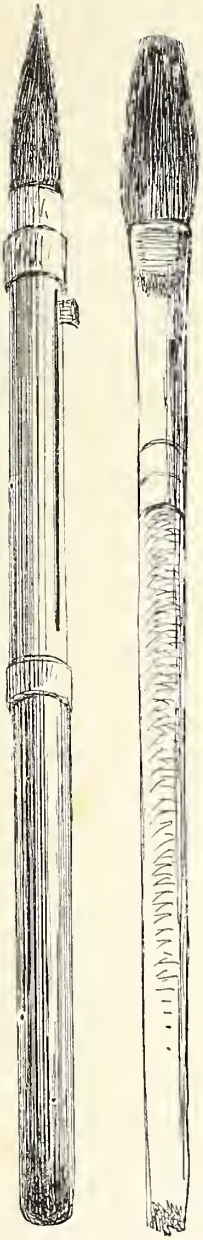


Fig. 18. Fig. 19.

LE PINCEAU A COULISSE

Le *pinceau à coulisse* (fig. 18), d'invention récente, est commode pour le voyage : une coulisse permet de le rentrer à volonté et, par conséquent, d'en préserver la pointe ; de cette manière, il peut impunément être mis dans la poche comme un porte-plume ou un portecrayon.

Il n'y a qu'une chose à craindre, c'est qu'à l'usage, l'intérieur du manche ne s'oxyde ; aussi est-il utile que ce manche soit en argent.

LE PINCEAU PLAT

Le *pinceau plat* (fig. 19), fréquemment employé par les aquarellistes anglais, est excellent pour laver de larges teintes et pour modeler les arbres. Il facilite une exécution très variée, car il peut servir avec l'angle ou avec le plat ; il est plus ferme et offre une plus grande résistance que le pinceau à pointe ; malgré cela, il est encore loin de permettre une exécution aussi variée que celui-ci, auquel il est, selon nous, bien inférieur.

Dans les grandes aquarelles, le pinceau plat pourrait peut-être rendre de grands services ; pour nous, nous l'avons souvent employé ; mais c'est toujours avec bonheur que nous sommes revenu au pinceau ordinaire.

En résumé, le pinceau plat est une invention sérieuse, dont l'artiste peut, selon son tempérament, tirer bon parti.

LE PINCEAU ROND

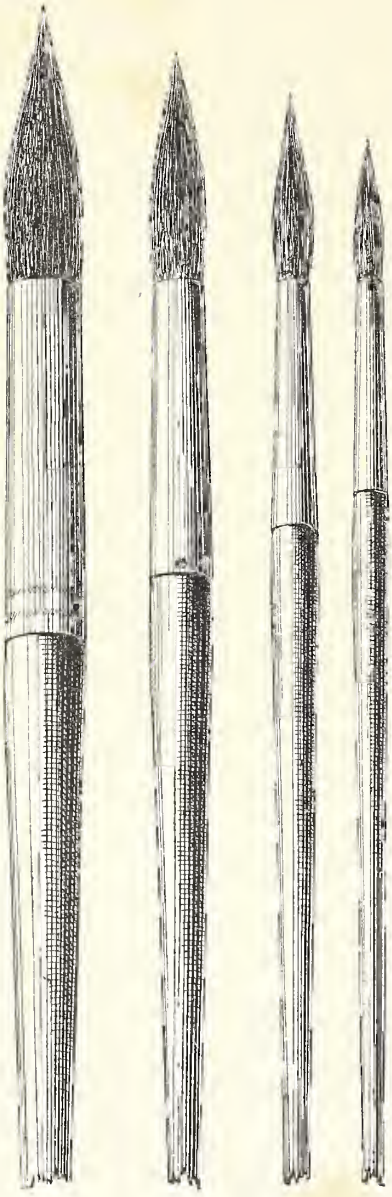


Fig. 20. Fig. 21. Fig. 22. Fig. 23.

Depuis quelques années on fabrique un excellent *pinceau rond* emmanché dans un tube en fer-blanc, tube qui lui-même sert de châsse à un manche en bois; selon nous, ce pinceau est, matériellement, de beaucoup supérieur au pinceau monté sur plume et réalise, sous le rapport de la solidité et de la qualité, toutes les conditions désirables. Le pinceau rond tient bien à la main et facilite beaucoup l'exécution.

L'aquarelliste doit avoir à sa disposition au moins quatre pinceaux ronds de proportions différentes. Il peut, croyons-nous, s'en tenir aux quatre types que nous donnons ici (fig. 20 à 23), types de grosseurs convenablement variées.

Le plus gros peut servir pour les ciels et les larges teintes; le deuxième, pour le modelé des aquarelles d'un grand format, tel que celui de la demi-feuille de papier; le troisième, pour une aquarelle moyenne; le quatrième, pour exécuter de fins détails.

Quelques aquarellistes affectent de se servir de très gros pinceaux; nous croyons qu'on ne doit les prendre ni trop gros ni trop petits; il faut qu'ils soient appropriés à la grandeur de l'aquarelle; sans quoi, l'exécution en souffre : si le pinceau est trop gros, le travail manque de distinction et devient lourd; s'il est trop fin, l'exécution est maigre et mesquine; faire un bon choix, selon le sujet, a donc une sérieuse importance.

Fig. 24. Fig. 25.

LA BROSSE

La *brosse*, peu employée jusqu'à présent pour l'aquarelle, est d'un usage excellent; combinée avec le pinceau en martre, elle apporte dans l'exécution une grande variété. L'invention en est due à Harding, par les mains duquel nous l'avons vu manœuvrer d'une manière vraiment merveilleuse, tenu, tantôt sur l'angle, tantôt sur le plat, écrivant les formes avec une facilité incomparable et agissant, surtout pour les arbres, d'une manière beaucoup plus expressive que le pinceau ordinaire. Pour les herbes, pour les terrains, la variété et la sûreté de sa touche excluent toute habileté d'aquarelliste; car, avec lui, le lavis est toujours parfait.

Pour se servir de la brosse avec succès, on doit ne pas trop la remplir d'eau, et, avant que le travail soit sec, prendre le pinceau en martre, faire les détails et augmenter, selon le besoin, la force des touches, si cela est utile.

Il ne faut pourtant pas croire que la brosse dont on se sert pour l'aquarelle est faite comme celle que l'on emploie pour la peinture

à l'huile ; ainsi qu'on le remarquera en examinant les figures 24 et 25, elle est très plate et s'arrondit à son extrémité ; les soies de dessus et des côtés, courtes d'abord, vont ensuite en grandissant jusqu'au bout : cette forme particulière facilite beaucoup le travail sur l'angle et sur le plat.

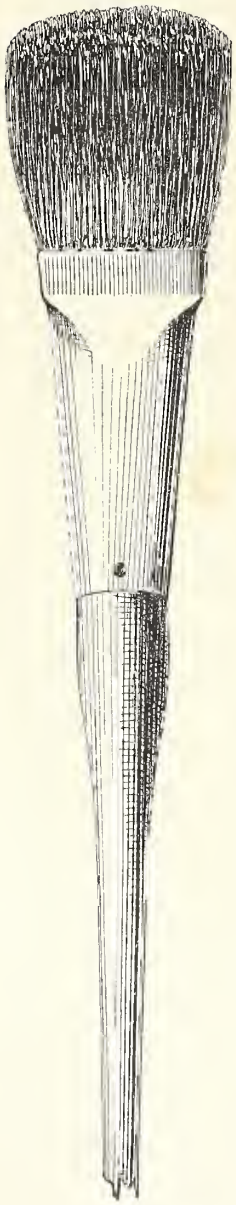


Fig. 26.

Nous croyons donner un excellent conseil, en recommandant l'emploi de ce pinceau.

Les deux grosseurs que nous indiquons sont celles qu'on peut adopter.

LE PINCEAU PLAT EN PETIT-GRIS

Le *pinceau plat en petit-gris* (fig. 26), fabriqué avec du petit-gris très commun, par conséquent très mou et très flexible, ce qui en fait la qualité, sert à l'aquarelliste dans bien des cas.

Veut-il, par exemple, faire un ciel dans l'eau, la nature des nuages lui indiquant qu'il ne peut modeler son ciel que de cette manière, il prend le pinceau plat en petit-gris, le trempe dans l'eau et, ainsi humecté, le passe légèrement sur la partie qu'il veut modeler.

Quand on cherche à imiter fidèlement la nature, on réussit rarement un ciel du premier coup ; a-t-on passé une teinte ou fait un modelé qui manque de puissance, si l'on retravaille à sec, on fait des duretés ; mais, si l'on mouille le pinceau de petit-gris, comme il est doux et flexible, il adoucira la couleur, en déposant l'eau sur la partie qu'on doit modeler de nouveau.

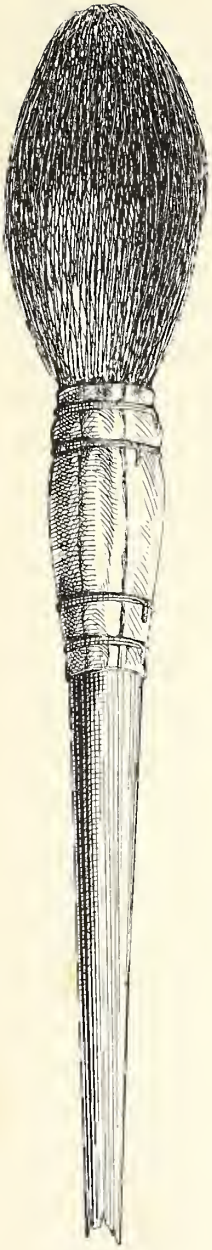


Fig. 27.

LE PINCEAU ROND EN PETIT-GRIS

On se sert souvent aussi d'un très gros *pinceau rond en petit-gris*, enchâssé dans des morceaux de plume (fig. 27). Ce pinceau, admirablement fait, est, de même que le précédent, excellent pour déposer l'eau ; il joint à cette qualité celle de pouvoir, par sa grosseur moelleuse, laver et diminuer légèrement les fonds et les ciels.

LES COULEURS

LES COULEURS EN GÉNÉRAL

Il y a trois couleurs fondamentales : le rouge, le jaune et le bleu. *Il suffit de ces trois couleurs pour pouvoir représenter la nature.* Toutefois il est indispensable que le peintre y joigne le noir. Le noir, employé seul, caractérise l'absence complète de la lumière ; mélangé avec l'une ou l'autre des trois couleurs fondamentales, il en absorbe plus ou moins l'intensité, selon qu'il s'y trouve en plus ou moins grande quantité ; il donne aux tons de la finesse dans les lumières et dans les ombres et, par la variété des mélanges, offre une infinité de teintes qui peuvent répondre amplement aux plus grandes exigences du coloriste et de l'harmoniste. *Le noir peut donc être considéré, dans la variété de ses dégradations, comme la base de toutes les colorations que présente la nature.*

Les fabricants de couleurs feignent, en général, de ne pas comprendre la loi de la coloration et composent une innombrable quantité de tons, le plus souvent superflus et même embarrassants. Les personnes ayant des idées peu arrêtées sur cette question croient qu'on rend un grand service aux coloristes en leur offrant des nuances toutes faites ; c'est tout le contraire : loin de leur être utile, on ne fait presque toujours qu'augmenter la difficulté du travail et diminuer le mérite de leurs œuvres.

Mais, se demande le débutant, que le seul mot *couleurs* remplit d'effroi, comment me sera-t-il possible de comprendre le mélange de toutes ces teintes et d'en créer de nouvelles en rapport avec la coloration des objets que j'aurai devant moi? C'est en effet une

énigme difficile à deviner pour celui qui manque de notions justes et sérieuses. Mal guidé pour les couleurs et leurs mélanges, on peut rester des années sans posséder sa palette ; mais avec une bonne direction ce résultat est obtenu en quelques jours. Il est donc de la plus grande importance de connaître et surtout de comprendre parfaitement le principe sûr qui régit l'art du mélange des couleurs : on verra alors que ce qui peut paraître une vaste combinaison est la chose la plus simple et la plus claire qu'on puisse imaginer.

COMPOSITION DE LA BOITE DE COULEURS

Dès que l'on commence à peindre, il est très utile d'avoir une bonne classification des couleurs, afin de s'y habituer et de s'y familiariser au point de pouvoir en quelque sorte les trouver les yeux fermés ; tout y gagne : la rapidité de l'exécution, la finesse des mélanges et la sûreté de la coloration.

Une chose non moins utile et applicable d'ailleurs à tous les genres de peinture, c'est le choix de couleurs solides, c'est-à-dire de couleurs ne s'altérant pas à la lumière.

Les couleurs composant la boîte dont nous donnons le modèle (fig. 1), et qu'une longue expérience nous autorise à recommander aujourd'hui, sont :

Bruns . . . . . :
1. Noir d'ivoire.
2. Sépia.
3. Sienne brûlée.
4. Brun de madder (garance foncée).
5. Brun rouge.

Jaunes. . . . . :
6. Sienne naturelle.
7. Jaune indien.
8. Ocre jaune.
9. Gomme-gutte.

Bleus	10. Cobalt.
	11. Outremer.
	12. Indigo.
Verts	13. Émeraude.
	14. Véronèse.
Couleurs supplémentaires.	15. Pink madder (garance rose).
	16. Cadmium.
	17. Vermillon de Chine.
	18. Blanc de Chine.
	19. Bleu de Prusse.
	20. Jaune brillant.

Ces couleurs sont généralement solides, excepté deux, qui ne peuvent être remplacées par aucune autre : le vert Véronèse et la gomme-gutte ; encore celle-ci offre-t-elle une grande résistance, lorsqu'elle est à la lumière.

Les quatorze premières couleurs forment une collection complète, avec laquelle on peut obtenir toutes les variétés des différents aspects dont la nature est susceptible, même dans ses notes les plus puissantes et les plus élevées

Les couleurs supplémentaires ne sont pas indispensables : elles permettent seulement d'atteindre, dans les gammes des rouges, des jaunes et des bleus, aux notes les plus éclatantes comme coloris.

Depuis quelques années, nous avons renoncé à l'emploi courant du vert émeraude et du vert Véronèse ; nous les avons seulement en demi-godets dans un coin de notre boîte.

Nous préférons composer tous les verts que nous présente la nature avec les jaunes et les bleus. L'indigo ou le cobalt mélangé avec l'ocre jaune nous donne des verts neutres et fins ; si nous voulons atteindre aux notes les plus élevées, nous mélangeons l'indigo ou le bleu de Prusse avec la gomme-gutte ou le cadmium.

Lorsque l'aquarelle est terminée, si nous trouvons utile d'obtenir une variété dans nos verts, c'est alors seulement que nous employons le vert émeraude ou le vert Véronèse.

COMPOSITION ET QUALITÉS DES COULEURS DE LA BOITE

LE NOIR D'IVOIRE

Le *noir d'ivoire,* formé par la calcination de petits morceaux d'ivoire, est le noir le plus riche, le plus transparent et celui qui se délaye le plus facilement.

LA SÉPIA

La *sépia*, couleur naturelle tirée de la sèche, mollusque qui se pêche communément sur nos côtes, est d'un beau ton brun, transparent, très neutre, très abondant et se délayant avec la plus grande facilité. Après le noir, c'est, dans les bruns, la couleur la plus élevée comme ton.

LA SIENNE BRULÉE

La *sienne brûlée* ou *terre de Sienne brûlée* est une ocre d'un ton jaune foncé, qui devient, par la calcination, d'un rouge brun chaud; c'est une couleur un peu lourde, avantageusement employée avec les verts, et qui, mélangée avec le cobalt, donne de très beaux gris chauds.

LE BRUN DE MADDER

Le *brun de madder* est tiré de la garance. Cette couleur est la plus solide de celles qu'on extrait des matières tinctoriales végétales; elle fournit beaucoup; son mélange avec les bleus doit toujours être modifié avec un peu d'ocre jaune; sans cela, elle passerait au violet.

LE BRUN ROUGE

Le *brun rouge* est le nom donné à l'oxyde rouge de fer. On obtient également d'excellent brun rouge avec l'ocre jaune calcinée.

Cette couleur, d'un beau ton neutre et parfaitement solide, est très fréquemment employée dans la peinture.

LA SIENNE NATURELLE

La *sienne naturelle*, couleur transparente, d'un jaune chaud, est excellente dans la composition des verts, mélangée avec l'indigo ou le cobalt.

LE JAUNE INDIEN

Le *jaune indien*, couleur préparée à Calcutta, est tiré d'un arbre appelé *memecylon tinctorium*. Cette laque, d'un jaune intense très brillant et très solide, sert, combinée avec les bleus, à faire des verts très chauds de ton.

L'OCRE JAUNE

L'*ocre jaune,* argile ferrugineuse qu'on trouve en abondance dans le Berri, est une des couleurs les plus employées en peinture. Elle est très solide; mais, pour l'aquarelle, elle a l'inconvénient d'être opaque et, par là, de contribuer quelquefois aux lourdeurs.

L'ocre jaune est d'un ton fin et lumineux; employée avec les bleus, elle donne de très beaux verts neutres.

LA GOMME-GUTTE

La *gomme-gutte* est une gomme résineuse découlant du *cambogium* ou *caracapulli,* arbre qui croît aux Indes. C'est une couleur solide, très transparente et très employée pour les verts frais.

LE COBALT

Ce sont les mines de Suède et particulièrement celles de Tunaberg qui nous fournissent le meilleur *cobalt*. Il en existe aussi une mine très riche dans la vallée de Gisto, en Espagne ; mais elle n'est

pas exploitée. Cette couleur, employée dans mille circonstances, est une des plus indispensables, surtout pour le peintre d'aquarelle.

L'OUTREMER

L'*outremer* naturel s'obtient par la pulvérisation du *lapis-lazuli,* pierre qu'on trouve en Perse, en Chine, dans la grande Boukharie et au Chili; mais il coûte très cher, et l'on emploie aujourd'hui à peu près exclusivement l'outremer factice, inventé par M. Guimet, lauréat du grand prix proposé par le gouvernement français à celui qui trouverait le moyen de remplacer l'outremer naturel. Le bleu Guimet, absolument identique au bleu de première qualité extrait du lapis-lazuli, est une combinaison de soufre, de soude et d'argile alumineuse.

L'outremer, employé simultanément avec le cobalt, donne des verts plus neutres que ce dernier.

L'INDIGO

L'*indigo* est extrait de l'écorce, des branches, de la tige et des feuilles de l'*anil,* plante qui croît au Brésil et dans les Indes orientales. Cette couleur est solide et très abondante; employée avec les jaunes, elle donne les verts les plus intenses.

LE VERT ÉMERAUDE

Le *vert émeraude,* couleur très solide, vert très puissant et transparent, est souvent employé par l'aquarelliste.

LE VERT VÉRONÈSE

Le *vert Véronèse,* couleur froide, peu solide, mais cependant fort utile et d'un usage fréquent dans l'aquarelle, donne la note la plus élevée des verts froids.

LE PINK MADDER

Le *pink madder* (nom anglais de la garance rose), ou madder clair, est, comme le brun de madder, tiré de la garance. Cette couleur, très solide, très transparente et d'un ton fin, remplace le carmin avec beaucoup d'avantage. Combinée avec le noir et l'ocre jaune, elle donne des tons clairs très fins.

LE CADMIUM

Le *cadmium,* tiré du métal dont il porte le nom, est une couleur très solide et qui donne une des notes les plus élevées des jaunes.

LE VERMILLON DE CHINE

Le *vermillon de Chine,* mélange de minium et de cochenille, est une couleur très intense, employée le plus souvent par les paysagistes pour la note la plus brillante du tableau, par exemple, dans les figures, les couchers de soleil, etc.

LE BLANC DE CHINE

Le *blanc de Chine,* préparation nouvelle due aux Anglais, est le meilleur blanc qu'on puisse employer pour l'aquarelle : il est solide, parfaitement broyé et se mélange bien avec les couleurs.

LE BLEU DE PRUSSE

Le *bleu de Prusse,* inventé par le Prussien Dippel, résulte de la combinaison chimique du sulfate de fer et du prussiate de potasse ; c'est une couleur intense, abondante et solide, surtout pour l'aquarelle.

LE JAUNE BRILLANT

Le *jaune brillant,* jaune très clair, mais pâteux, est peu employé par l'aquarelliste.

LE MÉLANGE DES COULEURS

Supposons qu'un débutant ait entre les mains la boîte que nous venons d'analyser, boîte garnie de couleurs anglaises, dites moites, et classées ainsi que nous l'avons dit. Il doit d'abord découvrir les quatre couleurs suivantes : le *noir d'ivoire*, le *brun rouge*, l'*ocre jaune* et le *cobalt*. Il n'a besoin que de ces quatre couleurs ; car dans toute sa boîte, en contiendrait-elle vingt fois plus, il n'en trouvera pas d'autres ; il y rencontrera toujours des bleus, des jaunes et des rouges à des degrés différents d'intensité ; mais ce seront toujours des bleus, des jaunes et des rouges ; or, connaissant la combinaison de ceux-ci, il connaîtra la valeur de ceux-là.

Le bleu mélangé avec le jaune donne le vert ; de la pureté et de l'éclat de ces deux couleurs primitives dépend naturellement l'intensité du mélange.

Le rouge mélangé avec le bleu donne le violet ; mélangé avec le jaune, il donne l'orangé.

Par le mélange du noir avec les trois couleurs primitives, on obtient les tons rompus suivants : avec le bleu, le gris bleu ; avec le rouge, le gris rouge ; avec le jaune, le gris jaune.

Si au gris bleu nous ajoutons le rouge, nous aurons le gris violacé, par conséquent moins froid.

Si au gris bleu nous ajoutons le jaune, nous aurons un gris plus chaud.

Dans tous les mélanges qu'on pourra faire ainsi, ce sera toujours ou le bleu, ou le rouge, ou le jaune, c'est-à-dire un seul ton qui dominera ; l'intensité seule de ce ton variera, selon le mélange plus ou moins abondant de l'une de ces couleurs avec le noir.

Or la nature n'offre jamais autre chose qu'une variété infinie de ces gris, et les quatre couleurs que nous appellerons essentielles pourront toujours les donner.

Le jaune représente la lumière. Le noir représente l'obscurité, la nuit. Le bleu représente le ciel, l'air, la distance. Le rouge est terrestre ; combiné avec les autres couleurs, il représente le mouvement,

la vie. Lors donc que vous arrivez devant la nature, cherchez si, soit dans l'ombre, soit dans la lumière, c'est le bleu, le jaune ou le rouge qui domine, et mélangez toujours le noir avec la couleur dominante; en modifiant ce mélange selon l'intensité de la coloration, vous obtiendrez les finesses de ton dans l'ombre et dans la lumière, et aucune coloration ne vous sera étrangère. Un volume écrit sur ce chapitre ne dirait, ne prouverait, n'apprendrait rien de plus.

L'œil peut, subissant tour à tour diverses influences, voir dans un tableau l'aspect général plus ou moins rouge, plus ou moins jaune, plus ou moins bleu; c'est ce qui explique la différence de coloration que dix peintres trouveront en traduisant le même motif; mais c'est aussi ce qui affirme la réunion constante et obligée des trois tons pour obtenir l'harmonie de l'ensemble, la dominante, qui n'est qu'une vérité relative, résultant à la fois des variations de l'atmosphère et des conditions particulières du rayon visuel de chaque spectateur.

Voici la théorie du célèbre Raphaël Mengs sur les couleurs :

« La peinture a pour but l'imitation de la nature et, pour arriver à ce but, elle a à sa disposition, comme matériaux, cinq couleurs primitives, qui sont : le blanc, le jaune, le rouge, le bleu et le noir; quoique le blanc et le noir ne soient pas véritablement des couleurs, le peintre doit néanmoins les regarder comme telles, par le grand avantage qu'il en retire pour représenter la lumière et l'ombre, puisque l'art n'offre point d'autre moyen pour y parvenir, quoique ce ne soit même encore qu'imparfaitement [1]. »

Reynolds s'exprime ainsi sur le même sujet :

« Je suis convaincu que moins on emploie de couleurs et plus l'effet de ces couleurs est net et que quatre couleurs suffisent pour faire toutes les combinaisons possibles. Deux couleurs mêlées ensemble ne conservent pas la vivacité qu'a chacune de ces couleurs

1. Mengs traite ici de la peinture à l'huile, pour laquelle, en effet, rien ne saurait remplacer le blanc. L'aquarelliste, lui, ne peut et ne doit compter que sur le blanc du papier.

A l'article de la gouache, nous parlerons du blanc considéré comme couleur.

quand elle est pure, et le mélange de trois couleurs a moins d'éclat encore que celui de deux. L'artiste qui veut avoir un brillant coloris reconnaîtra la valeur de cette observation, quelque simple qu'elle puisse paraître. »

C'est cette théorie si simple et si claire que nous espérons avoir fait comprendre suffisamment pour qu'avec un peu de réflexion on trouve toujours la coloration cherchée.

Nous conseillons beaucoup au débutant de faire des études pendant plusieurs mois avec les quatre couleurs essentielles ; de cette manière, il se familiarisera vite avec les mélanges et son œil s'habituera aux finesses de ton. S'il se présente devant lui une nature de printemps, aux feuilles vertes et fraîches, qu'il ajoute aux quatre couleurs la gomme-gutte : elle lui facilitera les tons frais. Mélangée avec le noir, elle donnera d'admirables verts dans l'ombre ; s'ils sont un peu froids pour les premiers plans, il suffira d'ajouter un peu de rouge.

LES PAPIERS

De tous les objets employés par l'aquarelliste le papier est un des plus importants; aussi doit-on apporter le plus grand soin à le bien choisir. « Il est, de tous les instruments du peintre, le plus passif », dit Töpffer, « il laisse tout faire et ne fait rien; il prête son dos et voilà tout ». C'est ce dos si complaisant qu'il nous faut étudier au point de vue des qualités différentes qu'il présente.

LES PAPIERS WHATMAN

Les *papiers Whatman,* les plus anciens de fabrication[1], offrent des qualités admirables; faibles ou forts, ils reçoivent parfaitement la teinte; aussi sont-ils très employés; nous connaissons beaucoup d'aquarellistes qui en font provision et qui les conservent plusieurs années; car, plus ces papiers sont vieux, meilleurs ils sont.

Les papiers Whatman sont très variés de force et de grain. Les plus en usage sont : le whatman grain fin, le torchon, le demi-torchon, le creswick, etc.

LE WHATMAN GRAIN FIN

Le *whatman grain fin* est l'un des papiers les plus employés, parce que la finesse de son grain donne beaucoup de charme au

1. Nous devons dire que plusieurs maisons françaises s'occupent activement, depuis quelque temps déjà, de la fabrication de papiers offrant les avantages des whatmans et qui, sans nul doute, pourront sous peu lutter avantageusement avec ceux-ci.

lavis; une de ses principales qualités est de conserver la pureté et la solidité des teintes. Comme tous les papiers Whatman, il se lave parfaitement; mais il peut, par cela même, entraîner à la sécheresse l'aquarelliste inexpérimenté; il faut donc se tenir sur ses gardes pour éviter ces écueils.

Quant à la force du papier, elle doit, comme nous l'avons dit précédemment, être appropriée au genre de travail que l'on veut exécuter.

Le papier mince est le meilleur pour faire une aquarelle chez soi, parce qu'on peut le mouiller par derrière et travailler dans l'humidité.

LE WHATMAN-BRISTOL

Il est à la mode aujourd'hui de coller en plein sur une feuille de bristol, avec de la colle forte ou de la colle de pâte, le whatman mince, dont cette transformation augmente les qualités : la feuille se tend, le grain diminue et le côté du papier qui reçoit la couleur, n'étant altéré par aucun lavage, laisse à la teinte une grande pureté. Ce genre de whatman, nous le répétons, est beaucoup employé aujourd'hui et justement apprécié par ses qualités de premier ordre.

LE TORCHON

Le *torchon* est un papier excellent et le plus artistique de tous les whatmans. Il tient sans aucun doute son nom de la grosseur régulière de son grain, qui imite celui d'une toile grossière. Le travail qu'on obtient sur ce papier a le rugueux et l'imprévu de la nature; les teintes y gagnent comme vérité de représentation; mais il ne donne pas à l'aquarelle le même charme que le whatman grain fin Quant à nous, nous préférons de beaucoup le torchon à tout autre : pour les ciels déchirés, orageux, il n'a pas d'égal.

On ne peut, bien entendu, se servir du torchon que pour les aquarelles d'une certaine dimension.

Pour que le torchon soit de bonne qualité, la pâte doit en être blanche, à grain égal, et il doit avoir une certaine force.

LE DEMI-TORCHON

Le *demi-torchon* est le papier par excellence, celui qui, par ses qualités exquises, peut satisfaire les plus exigeants; aussi est-ce le plus couramment employé par les artistes et les véritables amateurs d'aquarelle. Il en est du papier comme d'un ami : lorsqu'on a enfin trouvé le papier le plus sympathique, il faut s'en servir de préférence à tout autre; car on finit ainsi par bien connaître toutes ses qualités et par suite le travail fait sur ce papier conduit rarement aux déceptions, ou, s'il arrive qu'on manque telle ou telle partie de l'aquarelle, on connaît les ressources qu'il offre pour *le lavage, le grattage, pour l'enlèvement complet de l'épiderme, pour l'estompage de la couleur,* etc. Le bon papier souffre toutes ces corrections sans qu'elles puissent être reconnues même par les plus habiles, et l'estompage, dont nous parlerons plus loin, s'y exécute dans les meilleures conditions de succès.

Le *demi-torchon triple force,* dit *whatman, de* 300 *livres,* souffre tous les replâtrages possibles sur son bon côté; c'est le meilleur papier que nous connaissions, c'est celui que nous employons couramment.

Le *demi-torchon double force* ou *whatman de* 200 *livres,* un peu moins fort que le précédent et d'un grain un peu plus fin, s'y rapporte cependant beaucoup par sa pâte et il en a presque toutes les qualités; nous le conseillons aux débutants.

Le plus grand et presque le seul défaut des papiers dont nous venons de parler, c'est le prix élevé qu'ils conservent dans le commerce; mais on ne fait pas une aquarelle avec la rapidité d'un dessin et l'on ne doit pas hésiter un instant à employer ces papiers de qualités supérieures, tant l'exécution et le résultat du travail y gagneront.

Il est très utile de savoir reconnaître couramment le bon côté du demi-torchon triple force et du demi-torchon double force. Le bon côté de ces papiers, c'est-à-dire celui qu'il convient de choisir pour peindre, est le côté le plus blanc, le plus lisse et le plus brillanté.

Le *demi-torchon mince* est certainement aussi un très bon papier; mais il faut malheureusement le mouiller complètement pour le tendre, ce qui retire la fermeté de son collage ; en outre, il se tend avec tant de force en séchant que son grain disparaît presque complètement, ce qui lui donne l'aspect du papier lisse ; pour ceux qui savent et qui ont la patience de bien le coller sur la planchette ou de bien le tendre dans le stirator, il a de grandes qualités pour recevoir la teinte; mais il est de beaucoup inférieur aux deux sortes précédentes.

Nous nous étendons longuement sur les différentes qualités de papier, parce que la connaissance de ces qualités est l'une des choses les plus importantes pour la production d'une bonne aquarelle.

REMARQUES SUR LE TORCHON ET LE DEMI-TORCHON

Le torchon présente encore cet avantage que, pour les parties figurant les lointains ou les ciels, le grain peut être aplati à l'aide du brunissoir avant ou après le travail, ce qui, pour ces parties, lui donne les qualités du whatman à grain fin. Il en est de même pour l'étude de la figure et les parties lisses dans la nature; la figure proprement dite, un vêtement de soie, etc., peuvent se faire au milieu d'un papier à grain sur des parties rendues lisses.

Pour avoir toutes les qualités requises, le torchon doit être d'un beau blanc. Le torchon teinté légèrement de jaune ternit les tons.

Le torchon et en général tous les papiers Whatman doivent être conservés dans un endroit *bien sec ;* autrement, lorsqu'on vient à s'en servir après avoir déjà fait dessus un dessin très étudié, on est très désappointé de voir surgir sous la couleur une foule de taches qui rendent impossible la continuation de l'aquarelle.

Lorsqu'on choisit ces papiers, il est bon d'examiner les feuilles en les plaçant verticalement à contre-jour; si alors on y observe des taches çà et là, la fabrication de ces feuilles est mauvaise et il faut les repousser sans hésiter.

LE CRESWICK

Ce papier, de fabrication Whatman, et dont le nom particulier est dû à l'usage constant qu'en a fait le peintre anglais *Creswick,* offre à peu près le grain du demi-torchon; il est d'une pâte faiblement teintée de jaune; il boit légèrement, et, par sa composition, contribue à une exécution large, excluant la sécheresse des papiers collés plus fortement.

Le creswick est un très bon papier, surtout celui de fabrication ancienne, qu'il est facile de constater en plaçant la feuille à contre-jour.

Le creswick mince est médiocre et d'un usage difficile; il n'a, comme qualité, aucun rapport avec le fort.

Il serait trop long et presque inutile d'analyser tous les papiers de formes et de grains différents portant le nom de Whatman. Nous avons indiqué ceux que leur supériorité a rendus d'un usage courant et qui sont les plus estimés des peintres d'aquarelle. Maintenant, ceux qui voudront s'essayer sur une plus grande variété sont libres de le faire, si cela leur convient.

LE PAPIER HARDING

Le papier *Harding* est excellent pour le travail d'après nature; il se prête à de grandes puissances de ton; celui qui l'adopte d'abord s'en sépare difficilement, tant ce papier rend facile l'exécution de l'aquarelle. Le harding ne ressemble à aucun papier comme grain, il a son caractère particulier et demande une exécution à part. Il est pâteux, mou, onctueux, et boit un peu, parce qu'il est peu collé, quoique cependant il le soit suffisamment. Il présente deux faces bien distinctes : l'une lisse, qu'on emploie rarement, et l'autre offrant un grain moyen; de ce côté, à l'angle droit de la feuille, se trouve le chiffre de Harding : J. D. H.

Il y a deux espèces de papier blanc Harding : le mince, qui est

d'un grain fin, pour les aquarelles moyennes ; le fort, celui que nous venons d'analyser, meilleur pour les grandes aquarelles.

Depuis la mort de l'inventeur, seulement, il a paru du papier Harding légèrement teinté de jaune.

Il y a aussi du harding de couleur, dont nous parlerons plus loin.

Nous le répétons, le bon côté pour peindre sur le harding est le côté à grain ; l'autre côté, qui est lisse, ne peut guère être employé que pour les très petites aquarelles.

LES PAPIERS DE COULEUR

Il y a deux classes d'artistes qui emploient les papiers de couleur : les *timides* et les *oseurs ;* les timides, parce qu'ils trouvent que la teinte du papier combat la crudité de la couleur et donne par conséquent plus de finesse et d'harmonie à l'ensemble ; les oseurs, parce qu'avec une grande volonté d'effet, ils emploient la gouache pour les lumières éclatantes, et que çà et là ils font jouer le papier et la couleur opaque pour les harmonies vibrantes de l'ensemble.

Les oseurs seuls tirent un véritable parti du papier teinté ; les timides n'y obtiennent presque toujours qu'un travail fade et monotone ; ce qu'ils appellent de l'harmonie, nous l'appelons, nous, de la faiblesse.

LE CATTERMOLE

Il est généralement d'usage, en Angleterre, qu'un maître adopte en propre un genre de papier et lui donne son nom. C'est ce que fit Cattermole, célèbre aquarelliste anglais, pour le papier dont nous allons parler.

Le *cattermole,* d'un ton généralement gris ou jaune et imitant le papier qui servait autrefois à envelopper le sucre, est peu collé et boit beaucoup ; il est surtout propre à l'aquarelle fortement gouachée et à la gouache proprement dite.

LE PAPIER GRIS JAUNE FRANÇAIS, DIT PAPIER BULLE

Le *papier bulle,* papier très commun, un peu fort, se trouve chez tous les papetiers. Quelques aquarellistes l'emploient avec assez de succès. Par la finesse de sa nuance et la régularité de son grain, il harmonise les valeurs et donne à l'ensemble un aspect agréable. Il est généralement bien collé et supporte parfaitement la teinte.

LE HARDING DE COULEUR

Le papier Harding de couleur est de beaucoup inférieur au papier blanc de même nom. Sa coloration gris bleu, étant généralement trop foncée, absorbe trop la puissance des teintes et oblige à gouacher avec trop de force pour la dominer.

LE PAPIER COMMUN, DIT PAPIER A SUCRE

Le *papier à sucre,* papier très commun, rugueux, raboteux, qui semble avoir donné la première idée du cattermole et dont nous avons souvent été faire de grandes provisions dans les faubourgs de Paris, a presque disparu aujourd'hui; pourtant, en cherchant bien, on en trouve encore. On peut faire sur ce papier d'intéressantes aquarelles, surtout des aquarelles gouachées très harmonieuses et d'une physionomie neuve et imprévue; il peut en outre jouer quelquefois le rôle d'une teinte et, par là, concourir à une grande finesse de ton.

Avant de se servir du papier à sucre, il faut l'encoller, car il l'est rarement; pour cela, on délaye dans l'eau un peu de colle de pâte, puis avec un gros pinceau on passe légèrement cette colle sur le papier, qui a dû au préalable être bien tendu et collé sur la planchette. Lorsqu'il est bien sec, on procède avec lui comme avec le papier ordinaire.

OBJETS DIVERS

LA PLANCHETTE

La *planchette,* pour ceux qui savent bien coller le papier, est encore, en dépit de sa simplicité, préférable à tous les châssis et à tous les stirators.

La planchette doit être légère, aussi mince que possible, et, pour qu'elle ne puisse pas se gondoler, être encadrée à ses extrémités par un bois dur et sec de même épaisseur, maintenant les planches qui la composent.

Si, ne sachant pas coller le papier, on se contente d'en fixer les quatre coins par quatre punaises, il faut avoir soin de prendre une planchette en bois tendre, afin que les punaises y entrent facilement et puissent, par là, bien maintenir le papier.

LE STIRATOR

Le *stirator* (fig. 28) est l'un des objets connus depuis le plus longtemps pour tendre le papier. Il se compose de deux ou trois cadres emboîtés l'un dans l'autre et entre lesquels il y a assez de jeu pour qu'on puisse y introduire la feuille de papier. Ces divers compartiments offrent nécessairement autant de grandeurs différentes, ce qui est fort commode. Derrière l'instrument se trouvent des fermoirs tournants qui fixent les divers cadres entre eux.

Il est facile de comprendre que le stirator est surtout fait pour les papiers minces.

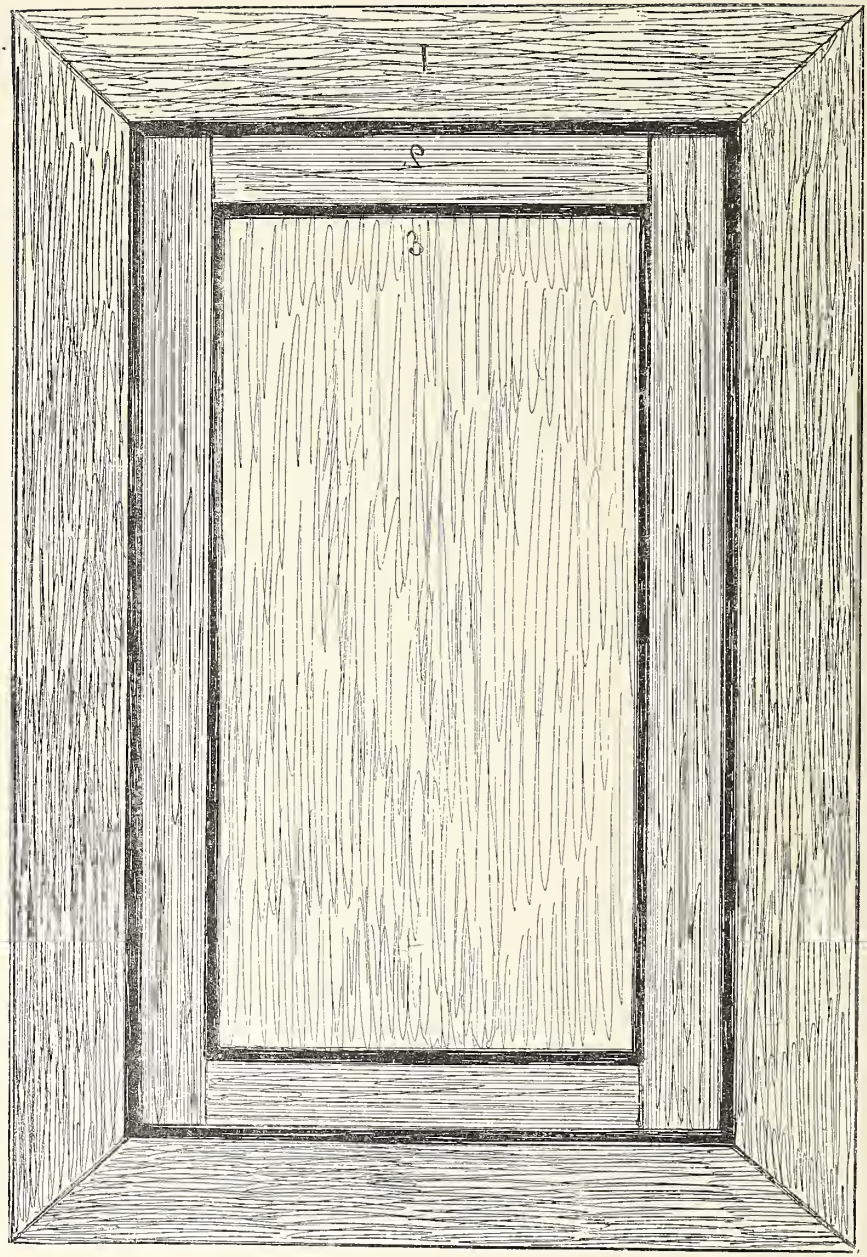


Fig. 28.

MANIÈRE DE POSER LA FEUILLE DE PAPIER SUR LE STIRATOR

On coupe la feuille de telle sorte qu'elle dépasse le cadre d'au moins trois centimètres dans tous les sens; on la mouille des deux côtés, si c'est du harding, et d'un seul côté, si c'est du whatman; on enlève celui des cadres dont on a choisi la grandeur et l'on y applique la feuille de papier; puis, enlevant ce cadre avec les deux mains, on le pose sur le cadre extérieur et l'on appuie fortement, sans quoi le papier se plisserait aux angles; enfin, on ferme le châssis.

En séchant, le papier se tend parfaitement et offre à l'aquarelliste tous les avantages désirables pour une bonne exécution.

LE DOUBLE CHASSIS A POINTES

Le *double châssis à pointes* (fig. 29), qui, à ce que nous croyons, nous vient des Anglais, est une excellente invention, très utile surtout en voyage. Il se compose de deux cadres unis par des charnières et pouvant, par conséquent, se replier l'un sur l'autre; l'un des cadres est muni, dans tout son contour, de pointes fines et acérées qui, lorsqu'on ferme l'instrument, vont s'introduire dans des trous correspondants percés dans le second cadre, après avoir traversé le papier, qui est ainsi fixé irrévocablement dans l'intérieur du châssis.

Parmi les avantages que présente ce châssis, le plus important est qu'on peut y placer trois ou quatre feuilles de papier parfaitement tendues, et, par suite, varier les études pendant toute une journée : c'est là ce qui fait sa supériorité sur la planchette et le stirator.

Pour transporter l'instrument dans les excursions, on le place dans un portefeuille; de cette manière, l'aquarelle ne craint aucun frottement; car elle se trouve préservée par le relief du double cadre.

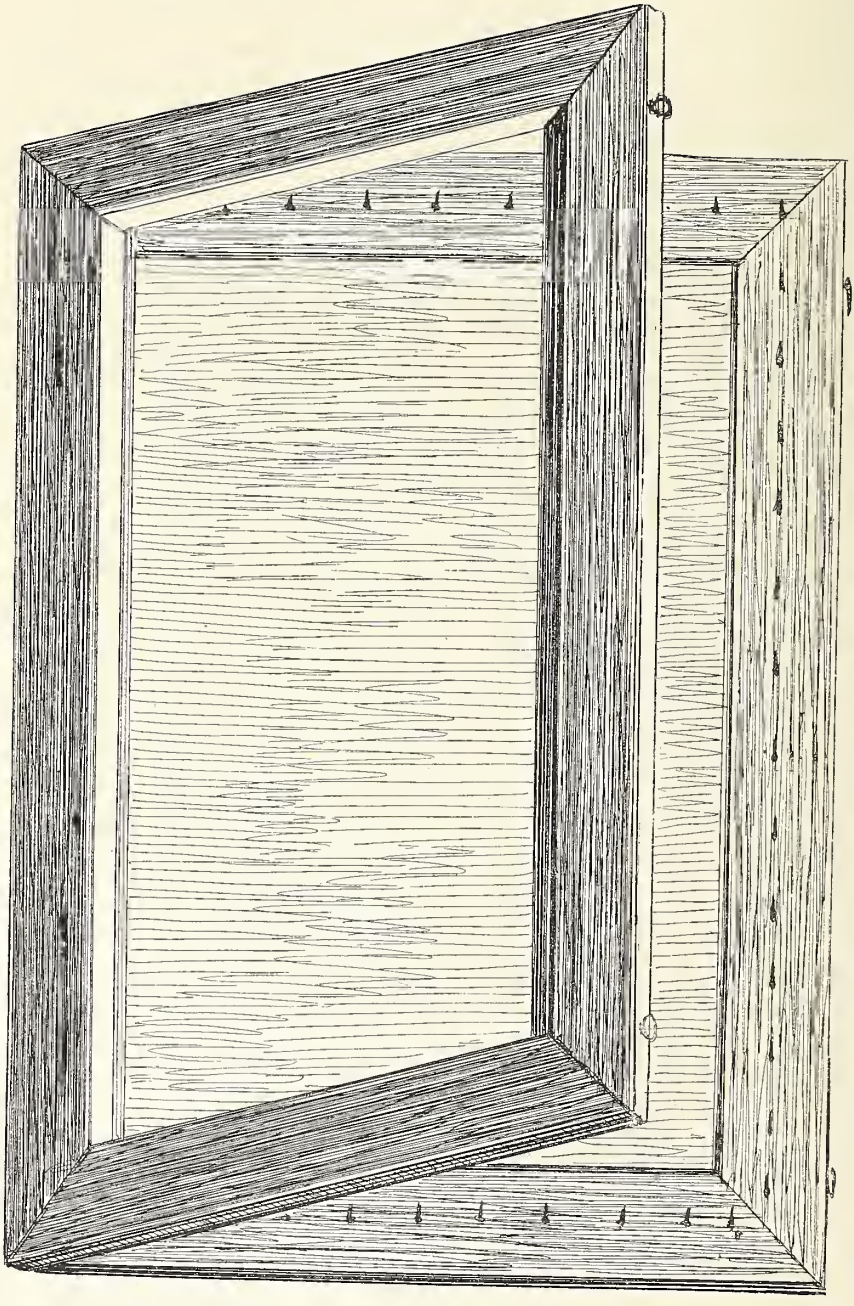


Fig. 29

Remarque. — Les stirators et les châssis à pointes, pour être parfaits, ne doivent pas conserver la coloration naturelle du bois : cette coloration, qui se retrouverait inévitablement dans différentes parties de l'aquarelle, nuirait à l'appréciation générale de l'ensemble. Il est indispensable que ces objets d'un usage constant soient peints *en noir ou en blanc;* de cette manière, ils encadrent l'aquarelle et l'isolent parfaitement, ce qui permet au peintre de mieux juger de son effet et de ses valeurs.

LA FEUILLE DE ZINC

La *feuille de zinc* (fig. 30) s'emploie chez soi, lorsqu'on est commodément placé devant une table; dans ces conditions, elle fournit le meilleur moyen dont on puisse faire usage pour conserver les teintes humides aussi longtemps que l'exige le travail.

MANIÈRE DE PROCÉDER AVEC LA FEUILLE DE ZINC

Après avoir fait l'esquisse et le trait sur la feuille de papier que l'on a choisie, on prend une feuille de zinc et on la coupe suivant la grandeur de l'aquarelle qu'on se propose de faire ; on place sur le zinc deux ou trois feuilles de papier buvard blanc, coupées de même grandeur; puis, avec une éponge, on imbibe d'eau fortement ce papier buvard ; enfin, mouillant seulement par derrière le papier sur lequel est fait le trait de l'aquarelle, on l'applique sur les feuilles de buvard, qui sont bien mouillées : la feuille de papier se tend peu à peu, et l'on peut alors travailler.

Dès qu'on s'aperçoit que le papier commence à sécher, on reprend l'éponge et, enlevant l'aquarelle, on humecte de nouveau le buvard.

Si l'on veut travailler plus directement dans l'humidité, on mouille son papier des deux côtés, on le pose sur le buvard humide et, prenant alors une feuille de buvard sec, que l'on applique à son tour sur le côté du papier où l'on fait l'aquarelle, on enlève

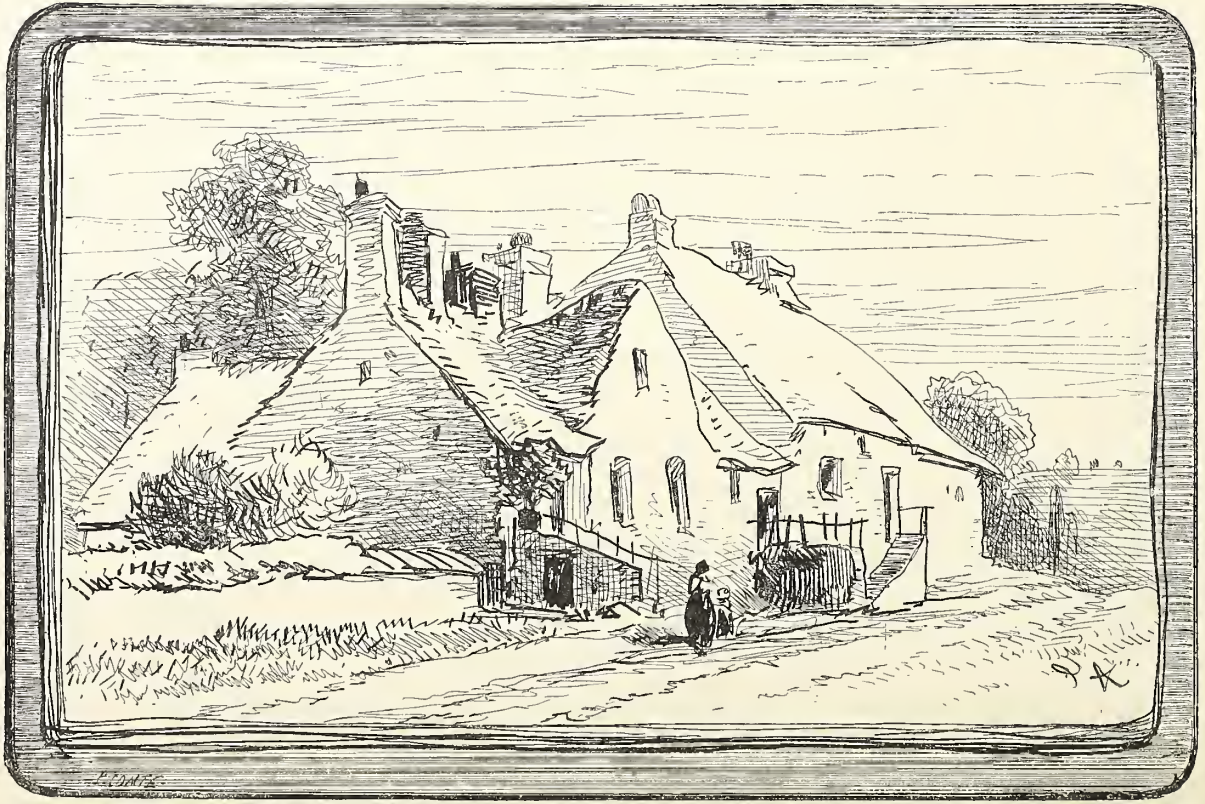


Fig. 30.

l'eau en laissant une grande humidité au papier, qui pourtant est encore assez sec pour permettre de travailler.

Si l'on se remet au travail après quelques jours d'interruption, on mouille de nouveau le papier par derrière, ou, si l'on veut travailler directement dans l'eau, on trempe son aquarelle dans un seau d'eau et on l'applique rapidement sur le buvard. Il faut alors l'incliner un instant contre un mur et la laisser s'égoutter, après quoi l'on peut recommencer à modeler les grandes teintes et terminer l'aquarelle.

Il est fâcheux que cette excellente manière de procéder soit impossible pour le paysagiste travaillant devant la nature.

L'ÉPONGE

Savoir et oser se servir de l'*éponge* n'est pas sans importance pour l'aquarelliste; car il est presque impossible, même aux plus

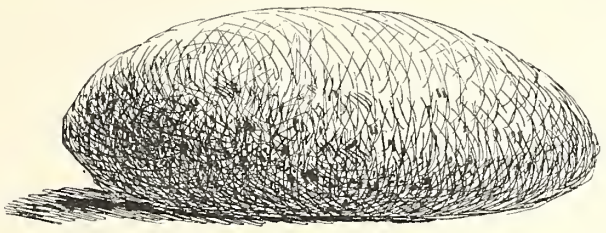


Fig. 31.

habiles, de réussir au courant du pinceau et d'exécuter une aquarelle de manière qu'elle soit, du premier jet, complète au point de vue de l'art; cela n'arrive peut-être pas une fois sur dix.

Quand on cherche sincèrement, on trouve toujours des morceaux imparfaits; or, il n'y a pas à hésiter, tout morceau qui n'est pas bien venu doit être bravement enlevé et recommencé; si l'on persiste à le toucher et à le retoucher, on fatigue le travail et l'on s'enfonce de plus en plus dans les lourdeurs et le louche de la teinte.

Le meilleur moyen pour corriger une aquarelle, c'est de prendre une éponge douce et de forme ovale autant que possible (fig. 31)

(les éponges d'Algérie remplissent toutes les conditions désirables), de l'humecter d'eau modérément et de la passer sur le morceau qui n'est pas réussi, pour l'enlever plus ou moins. On peut recommencer cette opération deux et même trois fois. Si, par suite, l'épiderme du papier se trouve enlevé, il faut, pour le rétablir, prendre le brunissoir et procéder comme il est dit plus loin (page 53).

Quelquefois, en employant l'éponge, on laisse une demi-teinte dont, avec de l'habileté, on peut tirer parti, ou bien on enlève à blanc un morceau jusqu'à ce que la teinte du papier reprenne toute sa pureté.

Là ne se borne pas le rôle de l'éponge; si l'on sait en faire usage, ce à quoi il faut tendre, c'est un instrument merveilleux.

Ici, c'est un ciel aux teintes trop fortes que vous voulez beaucoup diminuer : passez vivement l'éponge dessus, plusieurs fois s'il le faut, et le ciel s'atténuera.

Là, c'est un fond qui est venu trop fort : prenez de nouveau l'éponge et passez-la rapidement sur le papier en l'effleurant seulement; peut-être salirez-vous le ciel; dans ce cas, penchez votre aquarelle et jetez de l'eau sur la partie que vous venez d'affaiblir : le mélange des teintes salies disparaîtra.

Un morceau du premier ou du second plan est-il manqué, il faut, ainsi que nous le disions tout à l'heure, l'enlever complètement, si c'est possible, et, s'il reste quelques légères teintes, tâcher d'en tirer habilement parti.

Si la partie imparfaite est un morceau d'architecture, un chemin ou une fabrique entière, prenez une feuille de papier fort et bien collé, découpez dans cette feuille la forme de l'objet que vous désirez enlever, appliquez ce découpage à l'endroit voulu, puis prenez l'éponge et passez-la vivement, en appuyant fortement, sur toute la partie qui est à jour.

Enfin, pendant l'exécution d'une aquarelle, il peut se présenter une foule d'autres occasions où l'emploi de l'éponge est indispensable.

Fig. 32.

L'ÉPONGE TENDUE

Lorsqu'on veut enlever une partie resserrée dans un espace étroit, l'éponge telle que nous venons de la décrire est souvent trop grosse; elle dépose trop d'eau et enlève le double de ce que l'on voudrait; de quel instrument se servir alors? Comme il n'en existe pas dans le commerce, nous nous sommes ingénié à en créer un et nous avons trouvé ce que nous appellerons l'*éponge tendue;* c'est un instrument qu'il faut faire soi-même; mais rien n'est plus facile.

Taillez un morceau de bois dans la forme indiquée par la figure 32; à la partie la plus large, c'est-à-dire au sommet de ce morceau de bois, appliquez une éponge que vous fixerez avec une aiguille et du fil; puis taillez cette éponge avec des ciseaux en lui donnant une forme un peu aplatie[1].

On peut, avec cet instrument, adoucir légèrement les extrémités d'un arbre, d'un terrain, d'un lointain ou de toute autre partie.

Très facile à manier, l'éponge tendue peut rendre de grands services et devenir, dans des mains habiles, un instrument précieux et d'un usage multiple.

1. Peu après l'apparition de notre *Traité d'aquarelle,* nous avons été étonné de voir dans le commerce des milliers d'éponges tendues: mais, à notre grand desappointement, nous avons reconnu qu'elles n'étaient pas comprises selon notre indication; trop grosses, trop rondes, il était difficile de s'en servir; une nouvelle fabrication particulièrement surveillée répondra tout à fait à la destination de l'instrument.

LE PINCEAU-ÉPONGE

Le *pinceau-éponge* consiste en une petite éponge enchâssée dans un roseau ou dans une plume et formant, soit une petite boule (fig. 33), soit la pointe, comme le pinceau (fig. 34).

Fig. 33.

Fig. 34.

Le pinceau-éponge peut enlever de petites parties de l'aquarelle ou adoucir les duretés aux extrémités de quelques teintes; conduit par une main habile, il peut modeler et enlever les lumières; l'emploi en est précieux dans l'exécution d'un ciel; mais cet instrument est loin d'avoir les qualités du précédent.

LE PAPIER BUVARD

On a souvent l'occasion d'employer utilement le buvard blanc. D'abord, ainsi que nous l'avons dit, il sert à tenir humide le papier placé sur la feuille de zinc. On l'emploie en outre comme estompe; exemple : si l'on passe une teinte vigoureuse ou même faible pour faire un ciel modelé, des nuages, etc., ces nuages reçoivent nécessairement la lumière d'un côté; or, supposons qu'on n'ait pas ménagé cette partie : on prend alors un morceau de buvard, on le roule et l'on s'en sert comme d'une estompe dans la partie humide pour retrouver les lumières. On peut ainsi, en changeant souvent cette légère estompe de papier buvard, éclairer et modeler le ciel.

Si l'on s'est trompé et que l'on ait passé une teinte où elle est inutile, le buvard permet de l'enlever vivement, avant qu'elle soit sèche.

LA PEAU DE DAIM

Une fois l'aquarelle terminée, il faut presque toujours rappeler des demi-teintes ou même des lumières, ou encore ajouter des détails qui ont disparu sous la teinte ; le meilleur instrument dont on puisse se servir pour cela est la *peau de daim* (fig. 35) qui, par sa texture solide, molle et onctueuse, ramène facilement les lumières. Elle est bien supérieure au chiffon ou au mouchoir : la toile de coton ou de fil, n'ayant ni l'épaisseur ni la souplesse de la peau de daim, enlève beaucoup moins bien et fatigue le papier.

MANIÈRE DE PROCÉDER AVEC LA PEAU DE DAIM

Prendre de l'eau avec le pinceau et dessiner avec cette eau les objets ou les formes qu'on désire enlever en demi-teinte ou en clair ; rouler la peau autour du doigt et en frapper fortement le papier en glissant vivement. Si l'on veut obtenir un clair qui rappelle le blanc du papier, il faut recommencer cette opération autant de fois que cela est nécessaire pour arriver au résultat cherché.

La pression du doigt sur le papier doit être plus ou moins forte suivant qu'on veut obtenir une teinte plus ou moins claire.

Si l'on a mis beaucoup d'eau dans le pinceau, on peut attendre plus longtemps pour enlever cette eau, qui alors décompose plus fortement la couleur, de sorte que, quand on enlève, on atteint immédiatement le papier blanc.

En ajoutant de la gomme arabique dans l'eau, la couleur s'enlève beaucoup mieux.

Si l'on n'a pas une grande habitude de manœuvrer la peau de daim et qu'on ait déposé dans un petit espace une assez grande quantité d'eau, quand on enlèvera, cette eau s'étendra et fera des bavures désagréables ; or il est tout à fait essentiel qu'on enlève net : à cet effet, lorsqu'on a laissé un instant séjourner l'eau qu'on veut enlever, il faut prendre un petit morceau de buvard et le poser sur les touches du pinceau, ce qui enlève l'eau immédiatement, puis frapper vigoureusement avec la peau, et le ton vient net et clair.

Dans le cas où l'on aurait des lointains ou de grandes masses à diminuer, on roulerait la peau d'une manière égale (fig. 36) et, après

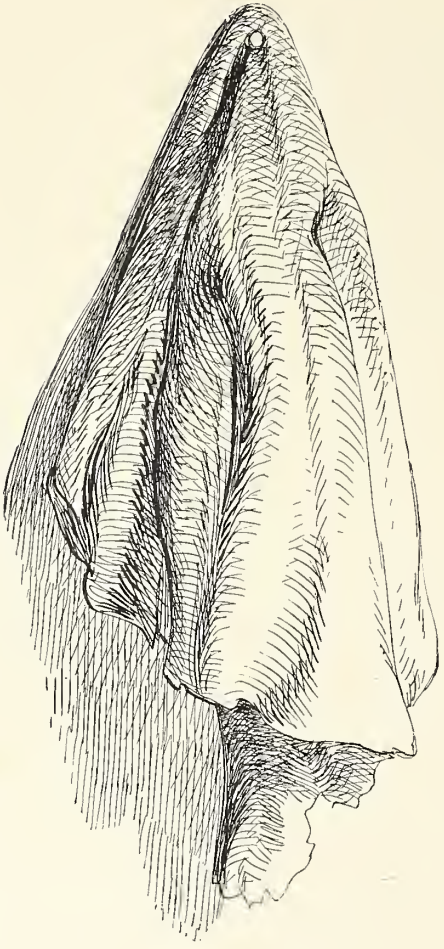


Fig. 35.

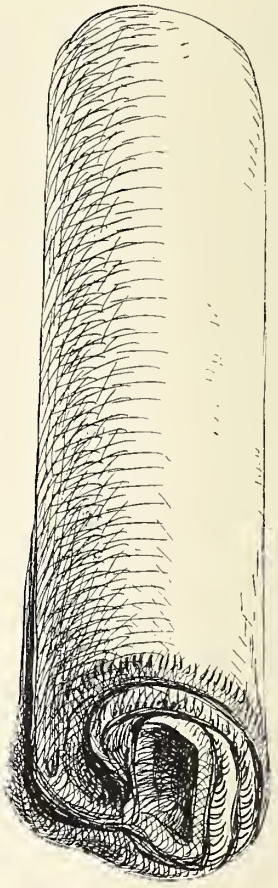


Fig. 36.

avoir posé l'eau, on effleurerait légèrement le papier, ce qui diminuerait à volonté la teinte, qui pourrait être modelée ainsi sans être aucunement fatiguée. Nous recommandons ce moyen comme l'un des meilleurs à employer.

LA GOMME ÉLASTIQUE

Sur le papier Whatman surtout, quand on a dessiné avec le pinceau rempli d'eau ce qu'on veut enlever, et qu'on a enlevé la masse d'eau avec le buvard pour éviter les bavures produites quelquefois par une trop grande abondance de liquide, on peut frotter vigoureusement avec un morceau de *gomme élastique* la partie humide : ce moyen, souvent employé par ceux qui désirent enlever une partie nette et ferme, permet d'obtenir immédiatement le blanc du papier. On peut aussi atténuer seulement la teinte en frottant plus légèrement avec la gomme élastique.

LE PAPIER VERRÉ

Le *papier verré,* entre les mains d'un peintre expérimenté, peut rendre des services réels ; mais, entre les mains d'un débutant, il ne peut servir qu'à gâter son travail. Ce papier est destiné à diminuer les teintes plates et à faire revivre le grain du papier. Comme pour toutes les bonnes choses, la grande difficulté est de l'employer juste à temps et de ne pas en abuser en s'en servant aux plans éloignés comme aux premiers plans.

L'emploi du papier verré est surtout utile dans les aquarelles représentant principalement des fabriques ; par exemple, sur un mur dans l'ombre au premier plan, pour rendre cette ombre transparente ; mais, dans toute œuvre, ce travail doit être très restreint ; sans quoi l'on en perd tout le fruit.

MANIÈRE D'EMPLOYER LE PAPIER VERRÉ

Après avoir terminé l'aquarelle, et quand toutes les teintes sont bien sèches, déchirer un morceau de papier verré fin, s'en envelopper le doigt et frotter légèrement la teinte qu'on veut rendre transparente pour imiter la pierre ou le plâtre ; après quoi l'on peut revenir sur cette teinte et employer de nouveau le papier verré, s'il y a lieu de modifier et d'accidenter le travail. Ce procédé est bon ou mauvais, selon l'intelligence et le talent de celui qui l'emploie.

LE GRATTOIR

Le *grattoir* est un instrument magique, qui, conduit par une main sûre et exercée, peut faciliter beaucoup, en le variant, le travail de l'aquarelliste.

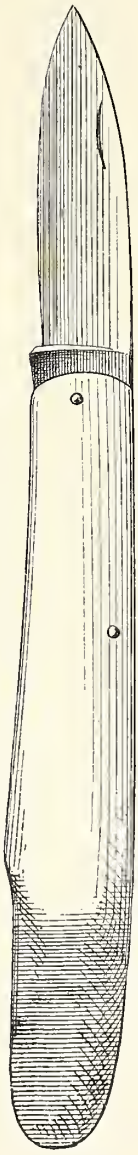


Fig. 37.

Nous donnons ici (fig. 37) le modèle qui nous paraît le meilleur; le manche en est en ivoire et aplati à son extrémité; ce manche sert pour coller le papier et remplace avantageusement l'ongle.

Voici les différents cas où le grattoir peut être utile :

Dans les bords de rivière, pour l'eau, pour les étincelantes lumières que donne la marche de l'eau ou le miroitement direct du soleil, on peut obtenir ces lumières de deux manières : d'abord, en grattant vigoureusement, lorsque l'aquarelle est bien sèche; ensuite dans l'humidité; dans ce cas, on prend le blaireau plat et, le trempant dans l'eau, on le passe vivement sur les parties où l'on veut enlever les lumières. Après avoir attendu un instant que cette eau soit un peu absorbée, on passe la pointe ou le plat du grattoir sur les mêmes parties : les lumières s'enlèvent alors avec la plus grande facilité et la plus grande netteté. On peut aussi, par ce moyen, rappeler facilement des détails dans les parties sombres, soit en demi-teinte, soit en clair; on donnera plus tard à ces détails le coloris de la nature.

Lorsqu'on a bien étudié son grattoir et qu'on le possède bien dans la main, on peut, et cela se fait souvent, gratter la moitié de son aquarelle en enlevant l'épiderme du papier, puis brunir cette place et repeindre comme si de rien n'était. Cette opération ne peut avoir lieu que sur les whatmans forts; le harding ne la comporte pas.

LE BRUNISSOIR

Nous ne nous arrêterons pas à décrire le *brunissoir;* faisons seulement remarquer qu'il est rond (fig. 38) ou plat (fig. 39), et que la pierre qui le constitue est, en général, une agate ou un silex.

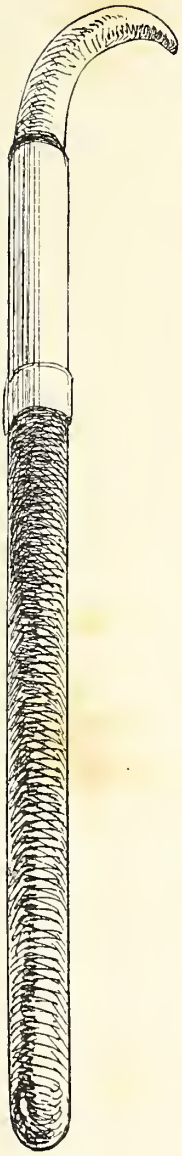


Fig. 38.

Fig. 39.

Voici à quoi sert cet instrument et les circonstances dans lesquelles il peut être utile de l'employer :

Lorsqu'on a enlevé plusieurs fois avec l'éponge une même partie de l'aquarelle, il en résulte souvent que, dans cette partie, le papier, si bon qu'il soit, est fatigué, qu'il a perdu son épiderme et qu'il est devenu cotonneux ; la teinte que l'on placerait alors dessus viendrait sale et ferait tache à côté des autres parties du travail. Pour obvier à cet inconvénient, on prend le brunissoir rond ou le brunissoir plat, selon la largeur de la place enlevée, et l'on *brunit* cette dernière, c'est-à-dire qu'on la frotte doucement pendant un certain temps avec le brunissoir : le papier redevient lisse et capable de recevoir la teinte, comme s'il n'avait pas encore été travaillé.

Si l'on veut avoir un premier plan pittoresque et piquant

comme travail, qu'à cet effet l'on se serve de papier-torchon, mais que derrière ce premier plan viennent des lointains, comme ils doivent toujours être fins, vaporeux et d'un travail ne ressemblant en rien à celui des premiers plans, il faut prendre le brunissoir large et frotter toute la partie des lointains en aplatissant le grain du papier : le lavis du fond sera alors fin et aérien. Ce n'est même que dans les parties réclamant cette finesse de travail qu'on peut employer utilement le brunissoir.

Le peintre de genre surtout, s'il lui plaît d'employer le papier à gros grain, peut obtenir une grande variété de travail en brunissant les parties lisses de son sujet, telles que les figures, les mains ou autres fins détails.

En général, on peut brunir après ou avant le travail ; mais, sur le harding, il vaut mieux brunir après.

Les ciels peuvent également être rendus légers et aériens à l'aide du brunissoir.

Les Anglais, quand ils exécutent une aquarelle sur papier torchon, font souvent passer au laminoir la partie aérienne de cette aquarelle, ce qui lui donne une finesse de lavis inimitable. Quoique n'approuvant pas beaucoup ce moyen, nous avons cru devoir l'indiquer ; libre à l'aquarelliste d'en faire usage, s'il le croit nécessaire.

LA GOMME ARABIQUE

Il ne faut jamais se servir de *gomme arabique* fondue dans l'eau pour vernir l'aquarelle, qui doit avoir un aspect mat : c'est là une de ses grandes beautés ; mais, pendant l'exécution, quelques gouttes de cette gomme mises dans l'eau qui sert à peindre raviventun peu les tons et, dans les parties vigoureuses, donnent de la force au modelé.

LE MAC GUELP

Les Anglais, qui ont fait de l'aquarelle leur peinture nationale, se sont toujours livrés à de sérieuses recherches pour améliorer ce genre de peinture.

L'aquarelle, surtout l'aquarelle légère, a par elle-même un ton mat, qui lui va bien; mais elle présente un tout autre aspect; si l'on veut obtenir de grandes vigueurs; souvent alors on est obligé de repasser plusieurs fois sur le même ton, qui, par suite, se voile et ne permet plus au peintre une appréciation juste des valeurs. Pour combattre ce grave inconvénient, les Anglais emploient, sous le nom de *mac guelp,* une liqueur mate, épaisse et blanchâtre, dont ils jettent cinq ou six gouttes dans un quart du verre d'eau servant à peindre : cette eau ainsi préparée, se mélangeant avec la couleur, la rend transparente et permet au peintre d'apprécier le degré de force du ton sans pour cela lui donner de brillant. Le mélange de ce médium en plus conserve la couleur humide assez longtemps pour permettre le modelé du ton.

On peut également se servir du mac guelp pur pour vernir l'aquarelle, ce qui la garantit de toute humidité; mais nous ne recommandons pas ce dernier moyen, qui, selon nous, est l'abus d'une chose dont l'emploi modéré est seul d'un bon usage.

LE FIEL DE BŒUF

Le *fiel de bœuf,* plus connu sous son nom anglais d'*ox gall,* car c'est une préparation presque exclusivement anglaise, sert surtout quand on peint sur le torchon ou le demi-torchon. Souvent, en effet, sur ces papiers, qu'on dirait gras, la couleur ne prend pas ou prend irrégulièrement; pour certaines parties, les ciels par exemple, c'est un avantage; mais, dans d'autres cas, c'est un inconvénient, auquel il faut remédier de cette manière : tremper le pinceau dans l'eau, le frotter sur l'ox gall comme sur une couleur dont on voudrait

largement l'imprégner, le laver ensuite dans le verre d'eau destiné au travail et le dégorger complètement : cette eau, ainsi préparée, mélangée avec les couleurs, permettra de peindre franchement ; la limpidité des tons n'en sera pas altérée et ils glisseront mieux sur le papier.

L'ox gall peut rendre encore un service qui n'est pas à dédaigner. Si, l'aquarelle étant faite, on veut enlever nettement certaines parties, on mêle dans l'eau une assez forte quantité d'ox gall, de manière à ce que l'eau change de couleur et prenne un ton verdâtre,

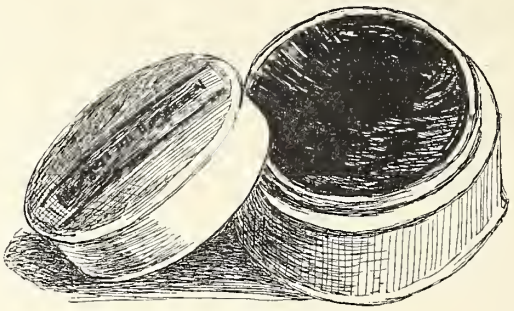


Fig. 40.

puis on emploie cette eau pour enlever : la pénétration en est plus forte et la couleur s'enlève beaucoup plus nettement, grâce à l'ox gall.

Le meilleur fiel de bœuf est celui qui se vend en pâte dans un godet (fig. 40). Le fiel liquide peut tromper pour la qualité et pour la force.

LE SIÈGE

Le *siège* le plus simple est celui que les artistes nomment *pinchard;* il est formé de trois morceaux de bois s'ouvrant et se fermant à volonté, et sur lesquels s'ajuste, en s'y accrochant, une sangle triangulaire qui s'enlève également à volonté.

La figure 41 représente le pinchard fermé ; la figure 42, le pinchard ouvert.

Pour les dames, le pliant à quatre pieds croisés (fig. 43) est préférable; il est moins commode à porter sans doute; mais il rachète bien ce petit inconvénient; car, une fois en place, il se pose mieux et offre un siège beaucoup plus agréable.

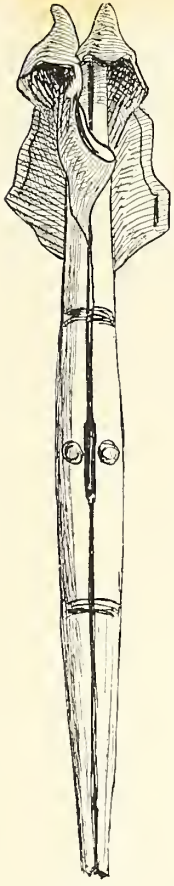


Fig. 41.

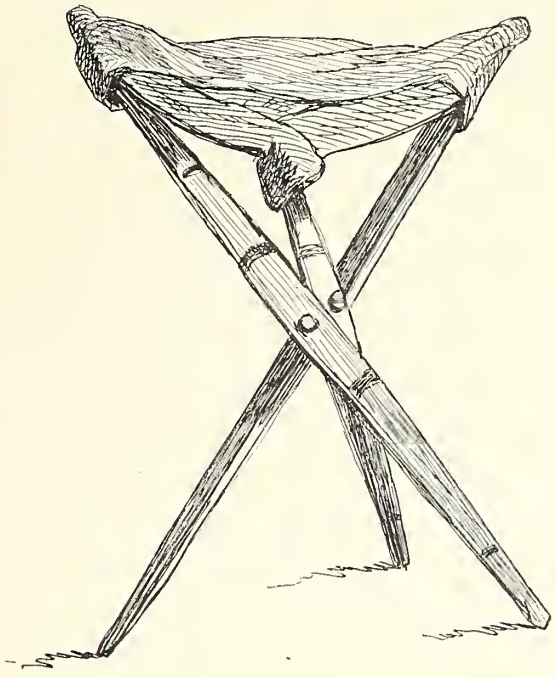


Fig. 42.

LE PARASOL

Le *parasol* est un des objets de première nécessité pour le peintre d'aquarelle, à qui il donne la liberté de choisir la place que son motif exige, tout en restant à l'abri du soleil ou de la pluie.

Il y a bien des genres de parasols; celui qui est encore en usage en France, le parasol se vissant à une forte pique, est peu commode.

Depuis quelques années, on a inventé un tube en fer dans lequel

entre le manche du parasol, qu'on relève ou qu'on abaisse à volonté avec une vis (fig. 44); il est préférable au premier; mais il laisse encore beaucoup à désirer.

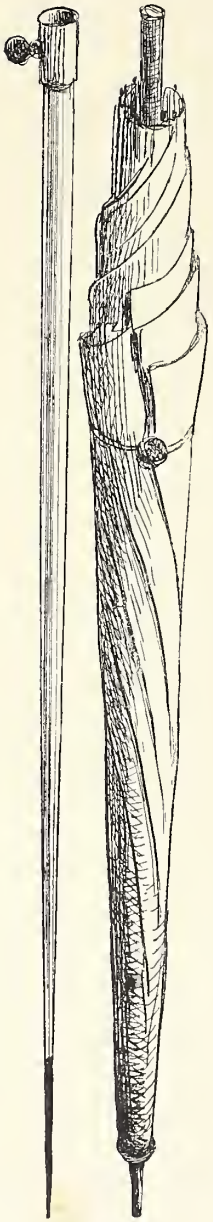


Fig. 44.

Les Anglais ont simplement un tube en cuivre placé solidement au sommet d'une pique, tube dans lequel on emboîte le manche du parasol; c'est tout de suite fait et, selon

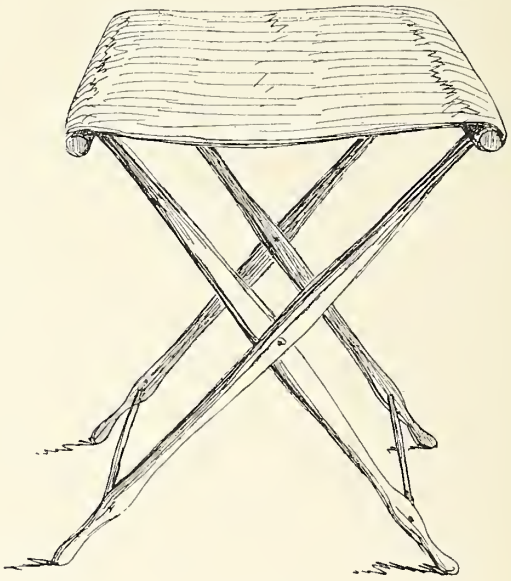


Fig. 43.

nous, fort commode. On objectera que le vent peut enlever le parasol; or voilà plus de dix ans que nous nous en servons par tous les temps, et jamais pareille chose ne nous est arrivée.

Le parasol en honneur aujourd'hui est le parasol à manche de bambou, disposé comme le parasol anglais. Le tout est d'un poids supportable, et, le parasol une fois plié sur le sac, il reste à la main de l'artiste, pour le soutenir dans sa marche, une canne à la fois légère et très solide.

LA CANNE-CHEVALET

La difficulté, dans la création de tout objet ou instrument ayant pour but de faciliter à l'artiste l'accomplissement et la réussite de

Fig. 45.

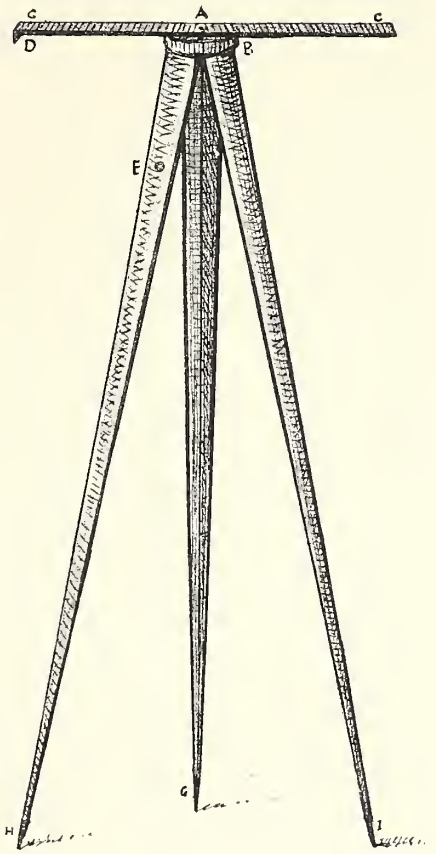


Fig. 46.

son travail, est le côté pratique, cet objet devant réunir dans sa partie matérielle simplicité, légèreté, en même temps que commodité dans ses applications. La *canne-chevalet*, de récente invention, nous paraît répondre à toutes ces exigences. Elle est élégante, légère et solide. Comme la canne ordinaire, elle aide la marche de l'ar-

tiste et, lorsqu'il est arrivé au point où il doit s'installer pour peindre, elle s'ouvre naturellement en trois branches et se hausse ou s'abaisse à volonté selon la nécessité du travail ou du mouvement de terrain; la séance terminée, cette canne se referme aussi facilement et redevient la canne du promeneur.

ANALYSE DE LA CANNE-CHEVALET FERMÉE (fig. 45).

A, pomme terminant la canne. B, virole au centre de laquelle est placée la vis qui maintient la pomme et à laquelle succède l'appui. C, petit trou où vient s'accrocher l'appui. D, petite sangle maintenant l'appui. E, tube conique en fer servant à maintenir réunies les trois branches de la canne.

ANALYSE DE LA CANNE-CHEVALET OUVERTE (fig. 46).

CC, tige en fer vissée en A, et servant d'appui à la planchette, au carton ou au bloc. B, virole. D, pointe de l'appui venant s'ajuster dans le petit trou E; lorsque la canne est fermée, cette pointe est maintenue par la petite sangle. G,H,I, les trois pieds de la canne s'ouvrant à volonté en élevant ou abaissant le point d'appui.

Nota. — La canne-chevalet, perfectionnée tout récemment, n'est plus tout à fait telle que la représentent les figures 45 et 46. La pomme est maintenant fixe, les trois branches s'entr'ouvrent, la tige de fer est à l'intérieur et vient se fixer solidement sur la pomme pour servir de point d'appui à la planchette ou au carton. La canne étant refermée, les trois tiges sont maintenues solidement par un léger tube en cuivre et deviennent ainsi une véritable canne aussi élégante que commode. On trouve des cannes-chevalets de différentes grandeurs.

LA TABLE-CHEVALET

Nous devons encore signaler à l'artiste et à l'amateur, comme réunissant toutes les qualités d'un objet pratique, la *table-chevalet* (fig. 47), instrument d'invention nouvelle, élégamment construit et solide en même temps, soutenu par trois pieds adhérents qui s'allongent et se raccourcissent à volonté, selon le besoin de l'exécution de l'aquarelle ou pour combattre les inégalités du terrain. Ces trois pieds se referment en s'aplatissant au-dessus de la table, de manière à en permettre le transport, facilité en outre par la légèreté de l'appareil.

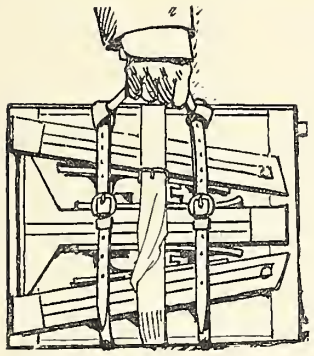


Fig. 47.

LA BOITE PRÉSERVATRICE

Un des plus graves dangers qui menacent l'œuvre de l'aquarelliste, c'est la pluie, dont il faut nécessairement préserver cette œuvre.

La boîte représentée par la figure 48 répond à toutes les conditions exigées pour cela pendant le trajet et pendant le travail; car on peut la fermer instantanément sans danger pour les parties encore humides de l'aquarelle et parer ainsi aux risques d'une averse imprévue.

En A se trouve la planchette sur laquelle est fixée l'aquarelle.

La partie D, restée blanche autour du motif, est la bordure de papier mince qui, soigneusement collée sur les quatre côtés du whatman et rabattue en dessous avec le même soin, sert à la fois à isoler, à faire détacher le motif, et à fixer solidement le papier sur la planchette.

B est la boîte proprement dite. Un rebord intérieur d'une très légère épaisseur maintient entre l'aquarelle et le fond une distance

suffisante pour préserver la peinture du contact du bois. Les deux parties de la boîte ne doivent jamais se quitter; en course, la planchette A renversée sur la partie B, où elle s'encadre exactement, tient l'aquarelle à l'abri de tout accident, et, si pendant le travail on la replace dans sa boîte du côté opposé, le tout est tellement léger

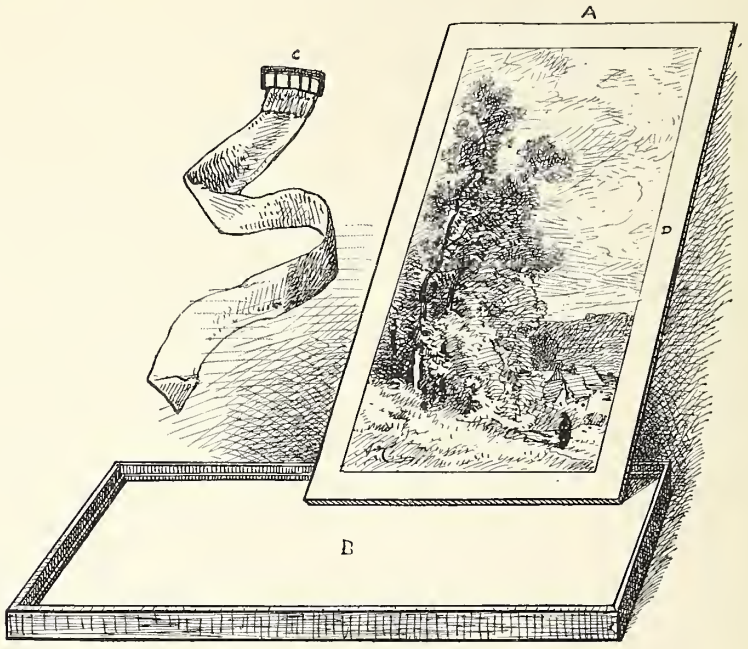


Fig. 48.

et exactement ajusté que les deux parties semblent ne présenter que l'apparence d'un stirator ordinaire.

La boîte fermée est maintenue par la sangle C.

LE SAC DE VOYAGE

L'important pour l'aquarelliste paysagiste qui arrive devant la nature, c'est d'avoir sous la main tout ce qui lui est nécessaire pour son travail, c'est-à-dire de l'eau, des godets, des pinceaux et sa boîte de couleurs. Si tous ces objets se trouvent séparés, on oublie

facilement celui-ci ou celui-là, et, arrivé devant son motif, on s'aperçoit qu'on ne peut rien faire ; il faut alors rentrer chez soi, et la matinée ou l'après-midi est perdue. Sachant tout cela par expérience, nous avons fait faire chez un habile sellier, pour notre usage personnel, un petit sac que nous présentons ici comme modèle (fig. 49).

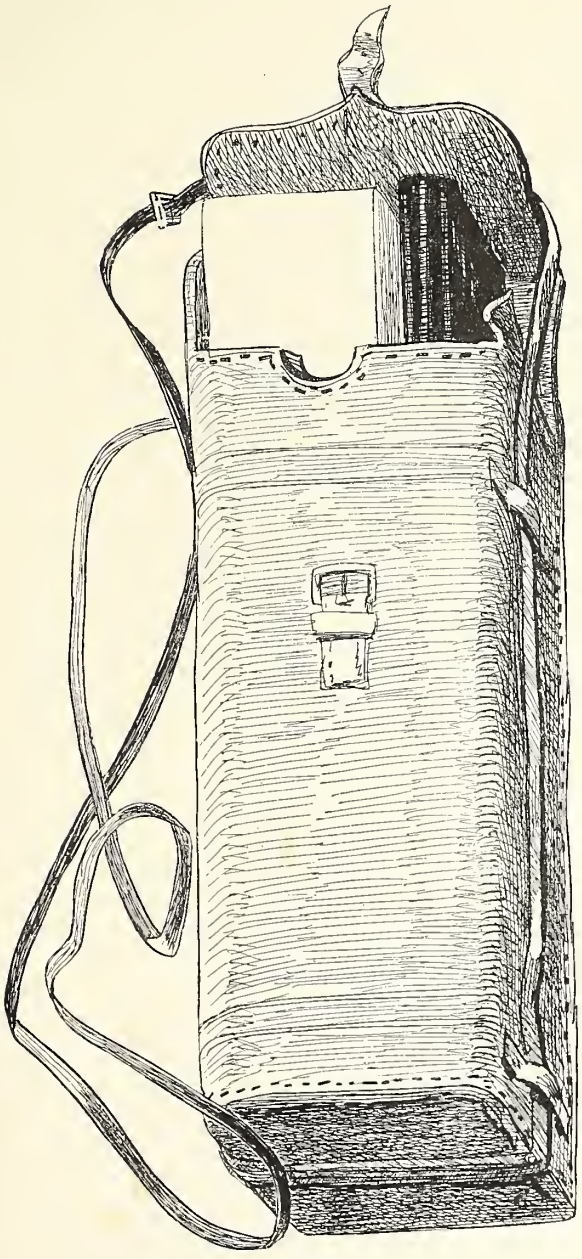


Fig. 49.

Ce sac, en cuir doublé, fort, se ferme très hermétiquement au moyen d'une petite bande de cuir qui s'attache à la boucle. D'un côté est la boîte en fer-blanc contenant le godet, la bouteille et les pinceaux ; cette boîte était alors carrée ; on l'a perfectionnée depuis et elle est devenue telle que nous l'avons décrite aux pages 5 et 6 (fig. 3).

A droite est la petite boîte de couleurs dont nous avons parlé aux pages 7 et 8 (fig. 4 et 5).

Pour les hommes, la courroie en cuir se place sur l'épaule.

Pour les dames, la courroie forme ceinture et s'attache par une boucle.

Le sac dont nous nous occupons est la réunion d'un tout petit bagage commode à transporter. Si l'on y joint, soit la boîte préservatrice (page 60, fig. 48), soit le double châssis à pointes (page 41, fig. 29) où soient tendues deux ou trois feuilles de papier, on a tout ce qui est nécessaire pour travailler.

Nous avons à peine besoin de dire qu'il y a de petits sacs de voyage dans lesquels on place aussi commodément tous ces objets.

Pour les études sérieuses, pour la grande boîte, il faut avoir un sac d'artiste (ce sac est très connu) et placer la boîte dedans; pour les excursions un peu longues, c'est le plus commode.

LE BLOC

Le *bloc* est une espèce d'album formé d'une certaine quantité de feuilles de papier, tendues, réunies ensemble et collées dans leur épaisseur par une bande de papier très mince; entre chaque feuille est ménagé un petit espace dans lequel on peut introduire la lame d'un canif pour enlever la feuille sur laquelle on a fait son aquarelle.

Quelquefois, au lieu d'avoir la forme de l'album, le bloc ne présente que la réunion d'uncertain nombre de feuilles fixées sur un carton. D'autres fois encore, les feuilles sont posées sur un côté de reliure à dos libre qui se développe à volonté (fig. 50). A ce dos est généralement adapté un tube servant de porte-crayon pour l'esquisse; l'aquarelle terminée, on ferme le bloc comme un livre et l'on en maintient les deux couvercles par un ruban. De la sorte, l'aquarelle, parfaitement préservée, peut être facilement transportée.

Cette manière de fermer le bloc n'est pourtant pas la meilleure : les deux couvercles n'étant jamais solidement réunis, la marche ou toute autre cause peut produire un frottement, et il vaut mieux

employer une petite sangle, comme celle qui est représentée par la figure 51.

Fig. 50.

Pour de petites aquarelles, le bloc est agréable : c'est là réellement sa destination ; mais, dès qu'une œuvre prend des proportions un peu importantes, il devient gênant, pour deux raisons : d'abord,

parce que, même dans la proportion du quart de feuille, il est d'un poids assez lourd pour fatiguer dans une longue excursion; ensuite, et c'est là son principal défaut, parce qu'une aquarelle, une fois entreprise sur le bloc, doit être finie du coup; car on ne peut travailler sur une autre feuille avant d'avoir enlevé celle qu'on a com-

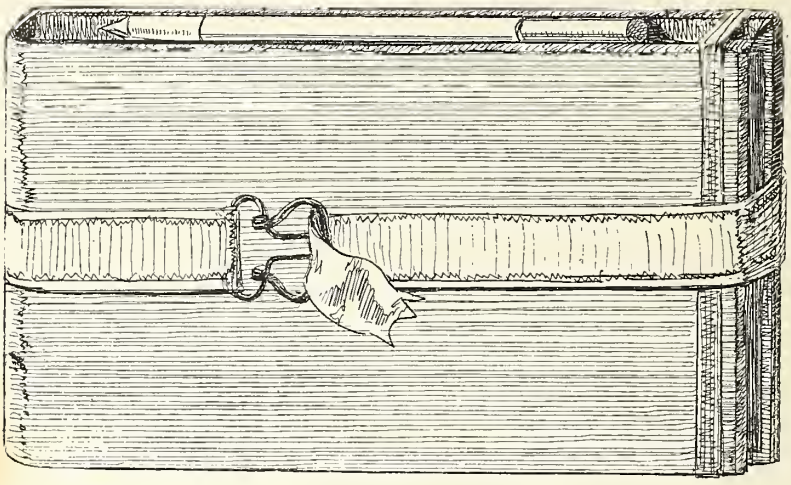


Fig. 51.

mencée; or, une foule de circonstances pouvant empêcher de la terminer le même jour, il faudrait emporter deux blocs avec soi, c'est-à-dire une véritable charge. Il est donc évident que le bloc ne peut réellement servir que pour un petit format, un huitième, même un seizième de feuille, et pour prendre une impression sur nature; dans ces conditions, il devient un meuble utile, commode et charmant.

DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE L'ART

LES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE FAIRE L'AQUARELLE

L'AQUARELLE SUR PAPIER TEINTÉ

Les maîtres de l'école moderne font rarement l'aquarelle sur papier teinté ; quelques-uns pourtant s'en servent avec avantage et en tirent un très grand parti, ceux-ci pour l'aquarelle pure, ceux-là pour l'aquarelle gouachée.

En général, ceux qui emploient le papier teinté cherchent les teintes les plus claires, le papier gris jaune, par exemple, papier commun, qui n'est même point classé parmi les papiers à aquarelle, mais qui pourtant soutient parfaitement le lavis.

Quelques maîtres préfèrent un papier d'une teinte plus colorée, qui harmonise les tons en neutralisant leur éclat et communique son reflet général à l'ensemble. Ce papier nécessite l'emploi de la gouache dans les grandes lumières et offre cet inconvénient que,

s'il n'est pas au service d'une main habile, il peut, tout en harmonisant les tons, jeter de la monotonie sur l'ensemble de l'aquarelle.

L'AQUARELLE DU PEINTRE

Le peintre habitué au maniement de l'huile, c'est-à-dire à un genre de peinture qui, par ses empâtements et sa touche large, le force à rendre la nature dans son ensemble et à en saisir l'effet, comprend également l'aquarelle dans son exécution large et dans son aspect peu terminé, autrement dit, en pochade. Il sait que par des détails son aquarelle ne pourrait que perdre comme fraîcheur d'exécution et comme tenue de l'ensemble; il est assez maître de son art pour s'arrêter juste à temps; ne traitant l'aquarelle que comme moyen secondaire, il se contente de l'aspect du rendu. Nous parlons surtout ici du paysagiste; car le figuriste, qui la plupart du temps se trouve placé dans de meilleures conditions matérielles d'exécution, peut traiter son œuvre plus sérieusement et ne court guère que le danger de dépasser le but en la terminant trop.

L'aquarelle, pour rester constamment dans son bel aspect, ne doit se composer que de teintes limpides modelées simplement et posées sur le papier comme d'elles-mêmes et naturellement; si l'aquarelle est complétée par des hachures ou un pointillé, elle cesse d'être de l'aquarelle et devient de la miniature.

Le peintre à l'huile qui a déjà de longues années d'études devant la nature sait choisir ses effets et en saisit sûrement les accents vibrants. Il a pour devise *couleur et effet,* c'est-à-dire, *oppositions, contrastes et reliefs.*

L'AQUARELLE DU SPÉCIALISTE

L'art de l'aquarelle, avec ses grandes qualités, offre, comme tous les autres genres de peinture, des difficultés et quelquefois des impossibilités matérielles que le plus habile ne peut vaincre; il faut donc se résigner à prendre ce qu'il y a de bon dans le moyen matériel d'exécution et à en rejeter les faiblesses, qui ne peuvent conduire qu'à une diminution de l'œuvre.

Dans l'aquarelle du spécialiste, tout est raisonné et voulu, rien n'est négligé, tout est à sa place, et, si une partie reste atténuée, on reconnaît à l'exécution que la cause en est due à la volonté et non au hasard.

Le spécialiste a pour devise *science et sincérité*.

L'aquarelliste aimant son art et plus encore la nature doit toujours être un dessinateur de premier ordre, connaissant pour ainsi dire, jusque dans leurs détails anatomiques, les différentes parties de cette nature, objet de ses préférences. Il doit dessiner avec le plus grand respect un arbre, un rocher, une route ou un lointain, et cela sciemment, avec la sûreté de l'artiste qui connaît son métier: il enveloppe ensuite son œuvre de couleur en donnant aux objets qui la composent l'expression du relief suivant la distance et surtout en conservant respectueusement les formes. Il doit suivre ainsi patiemment et pas à pas son œuvre et la terminer sans faiblesse ni défaillance, quoique sans doute avec plus ou moins de bonheur; car, il faut bien le dire, la volonté du peintre est souvent trahie par quelque condition imprévue de l'exécution qui le jette dans des découragements que comprendront ceux-là seuls qui pendant de longues années ont étudié la nature. Que le lendemain retrouve l'artiste plus vaillant à la lutte et plus heureux par le choix d'un nouveau motif, plus simple peut-être, mieux éclairé, d'un effet plus attrayant, et dont, par conséquent, il aura mieux compris l'exécution comme ensemble et comme effet : l'aquarelle se posera ce jour-là sur le papier comme par enchantement, l'œuvre sera

bien venue, sans effort apparent, et l'artiste, réconforté, aura pu reprendre des forces nouvelles pour des luttes nouvelles.

L'AQUARELLE SUR PAPIER WHATMAN

L'aquarelle en honneur aujourd'hui nécessite un papier particulier, concourant à une exécution plus libre qu'autrefois. Ce papier, c'est le whatman, auquel ses qualités supérieures donnent la première place, pour le peintre de figure et le peintre de fleurs aussi bien que pour le paysagiste. Le whatman reçoit la teinte avec une pureté et une fermeté qui le rendent unique; cette teinte, déposée sur le papier triple force, reste flottante sur l'épiderme et peut être librement modelée, et, que ce papier soit fort ou mince, qu'il présente par suite des qualités différentes, il est toujours excellent. Il est une chose qu'on ne peut malheureusement pas éviter, c'est que, dans une même sorte de papier, telle feuille soit moins bonne que telle autre; mais il n'est pas difficile de faire un choix, la différence de qualité étant très appréciable à l'œil.

L'aquarelle sur bon whatman est *limpide, ferme,* et les teintes, même les plus faibles, y prennent une grande fermeté; de plus, la teinte s'y conserve humide, de manière qu'on peut facilement y *modeler les reliefs et l'effet.*

Ce qui étonnera peut-être, c'est que sur whatman l'aquarelle est faite plus rapidement et plus sûrement que sur tout autre papier; la raison en est que la teinte y conserve sa force autant qu'il est possible, tandis que sur les autres papiers, sur le harding, par exemple, la teinte, en séchant, diminue à tel point qu'il faut trois fois plus de travail pour obtenir le même résultat. Telle personne déjà habile qui se désespère de ne pouvoir atteindre à la limpidité de ton n'a qu'à prendre du whatman demi-force, et cette difficulté du lavis, qui n'est que matérielle, disparaîtra immédiatement.

Lorsque l'élève a acquis toutes les connaissances de l'art qui constituent le métier et que son esprit peut guider sûrement sa main, il lui reste encore des choses indispensables à bien connaître,

à savoir les qualités du papier qui doit, comme partie tierce et inerte, concourir avec l'œil et la main de l'artiste à la réussite de ses efforts intellectuels. Pour l'aquarelliste, cet aide impassible et dévoué, c'est le papier whatman, qui ne se démentira jamais sous son pinceau.

Il est déjà bien difficile de représenter cette grande nature, ce spectacle toujours imposant et nouveau, sur un humble morceau de papier; quelles que soient donc les ressources que ce papier offre pour l'exécution, nous ne saurions trop insister sur les observations qui précèdent. Elles ont d'ailleurs un double but : prémunir l'élève contre tous les inconvénients que présente l'usage du whatman et lui faire bien sentir en même temps que, pour le peintre assuré de pouvoir maîtriser le moyen matériel, les écueils que nous venons de signaler disparaissent devant sa science et la ferme volonté qui le guide sûrement vers le but; d'où il faut conclure qu'en général, pour le peintre de talent, tous les moyens sont bons pour réussir, et que, de toutes les ressources que présente un art, aucune, si petite qu'elle soit, ne doit rester ignorée ou être dédaignée.

L'AQUARELLE A DIFFÉRENTES ÉPOQUES

A l'origine, l'aquarelle s'exécutait avec fort peu de couleurs. Les anciens faisaient d'abord un dessin à la plume, puis l'enveloppaient avec un lavis d'encre de Chine ou de sépia; quelquefois ils y ajoutaient un très léger ton local.

Plus tard, on supprima le trait à l'encre de Chine et on le remplaça par le lavis, auquel on ajouta un peu de couleur rouge, jaune ou bleue; mais les teintes en étaient si légères qu'il semblait qu'en les posant le pinceau avait à peine effleuré le papier.

Au commencement de ce siècle, un grand progrès s'opéra dans l'art de l'aquarelle. Les Anglais perfectionnèrent les papiers. Les couleurs, mieux broyées, rendirent l'exécution plus facile. On vit alors naître en Angleterre et en France un genre plus large et ayant

réellement pour but la représentation de la nature, avec toutes ses intensités de tons : ce fut une véritable rénovation de l'art de l'aquarelle.

Une pléiade d'artistes, français et anglais, furent l'âme de ce genre qui, sous leur pinceau, sembla prendre une vie nouvelle en revêtant un habit nouveau, où la gamme entière du prisme s'étalait en toute liberté. Le charme était rompu ; la mesquine aquarelle à l'encre de Chine avait fait son temps. Parmi ceux qui occupèrent à ce moment la première place citons Robert, Pérignon, Fragonard et Leprince.

Depuis cette époque, l'aquarelle a encore progressé, et son cercle s'est élargi.

L'école anglaise, guidée par Turner et Constable, a surtout cherché les effets de clair-obscur, en s'inspirant des œuvres de Rembrandt ; à ces effets magiques est venu s'ajouter le charme d'une brillante coloration ; en un mot, les Anglais ont à ce moment conduit l'aquarelle à un point qu'il parut longtemps impossible de surpasser.

Cependant, quelques années plus tard, un de leurs artistes les plus distingués, Harding, frappé de la faiblesse relative des moyens d'exécution de l'aquarelle, inventa un papier avec lequel, au moyen de la gouache, il se proposa de rivaliser avec l'huile ; nous ne croyons pas que, malgré sa science et son habileté, il y ait réussi ; mais il fit certainement faire un grand pas à l'aquarelle en la dotant d'un puissant moyen de plus. Comme toutes les choses nouvelles, ce moyen fut contesté, blâmé, ce qui n'empêche pas qu'avec lui l'aquarelle est entrée dans sa troisième phase et que, lorsqu'il sera bien compris, il sera supérieur à tout ce qui a été fait jusqu'à présent.

Chose étrange et qui prouve combien les extrêmes se touchent, pendant que, nourri à la grande école de l'ensemble et de la couleur, Harding s'efforçait de communiquer à son école le sentiment du genre large et simple, il surgissait une autre école avec une allure tout opposée, nous voulons parler de l'école qui prit le titre de *préraphaéliste* et qui, avec un courage vraiment remarquable, étudia, disséqua la nature dans ses moindres détails, et fit consister tout

le mérite du peintre dans l'analyse du brin d'herbe, de la pâquerette, etc. Les préraphaélistes, nous devons leur rendre cette justice, ont fait de fort belles choses et ils ont le grand mérite d'avoir l'amour de la nature, qu'ils savent aborder en face, mais sans en rechercher les grands effets. Depuis quelque temps, cette école semble faiblir et il est bien possible que, dans peu d'années, le genre dont elle est l'expression soit remplacé par un genre nouveau.

Le petit nombre d'aquarelles allemandes que nous avons pu voir et apprécier nous ont paru avoir été inspirées par l'art français.

La Belgique possède un assez grand nombre d'aquarellistes de beaucoup de mérite; mais nous ne voyons à signaler chez eux rien de nouveau, au point de vue du progrès de l'art.

La Suisse a eu Calame, qui a obtenu dans l'aquarelle un succès légitime; mais ce genre fut pour lui un accessoire et il ne lui est redevable d'aucune innovation.

L'Italie a pris depuis quelques années un rang distingué dans l'art de l'aquarelle, et il y est actuellement représenté par quelques peintres de grande valeur, dont les œuvres tout ensoleillées sont aussi remarquables par la composition que par l'effet et le charme de la couleur. Cette école semble s'être formée sous l'influence du célèbre peintre et aquarelliste espagnol Fortuny.

En ce moment, l'aquarelle suit une marche ascendante; tous les peintres de talent s'en occupent avec succès; elle ne peut donc manquer d'agrandir son cercle et de conquérir un jour la place qu'elle est digne d'occuper, en rivalisant, par des qualités opposées, avec la peinture à l'huile. En effet, si celle-ci lui demeure supérieure comme puissance de rendu, l'aquarelle doit prendre la première place dans la traduction des effets lumineux.

LES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE VOIR LA NATURE

L'art est un diamant à mille facettes, dont chacune lance son étincelle. Quelle est la plus brillante? Nous ne saurions vraiment le dire et nous nous contenterons de donner sur ce sujet quelques conseils au débutant qui, lorsqu'il aura beaucoup observé par lui-même, pourra modifier son jugement selon son tempérament et la science qu'il aura acquise.

Est-ce au printemps, en été, à l'automne, que la nature revêt son plus brillant aspect? Elle est belle en tout temps, même en hiver; à n'importe quelle époque, elle peut servir de thème à un chef-d'œuvre.

Il n'est pas digne d'un peintre de nos jours d'affirmer que telle ou telle saison de l'année offre une nature plus belle; pour le peintre qui a réellement de l'individualité, toutes les saisons sont belles; il suffit de choisir le moment où la nature sourit au coloriste, où l'effet harmonise le tableau et le présente complet à l'œil du peintre. Il faut donc apprendre à voir la nature et à trouver le tableau; tout est là.

L'AQUARELLE EN TEMPS GRIS

La nature est non seulement belle en toute saison, mais encore, pour le peintre qui l'aime, elle est belle par tous les temps et sous ses aspects les plus variés. En temps gris et même sous la pluie, elle a son genre de beauté désolé et grandiose, et le brouillard la revêt d'un aspect isolé et perdu, d'une haute poésie et bien digne d'inspirer un habile pinceau.

En temps gris, la nature est majestueuse dans son ensemble; les trois grandes notes, le ciel, les arbres et les terrains, sont alors parfaitement lisibles pour tous ceux qui savent observer la nature; mais elles ne font qu'un dans leur ensemble, et ce grand tout, participant du ton gris du ciel, s'en enveloppe comme d'un ton général,

et ce n'est qu'à mesure que les objets s'approchent du peintre que la nature se revêt peu à peu pour lui du coloris vrai. Cet effet est toujours puissant, parce que les objets, n'étant décolorés que par la distance, conservent toute la puissance de leur ton d'ensemble. Cet effet est aussi, et forcément, fin de ton, puisqu'il emprunte constamment les colorations grises, si aimées des peintres. Il ne faut pourtant pas s'y tromper, cet effet, qui paraît d'abord peu compromettant au peintre inexpérimenté, puisque le tableau tout entier nage dans le ton gris, et qui, pour cette même raison, est sympathique à tous, a besoin, pour être bien traduit, d'être sérieusement étudié et observé.

L'AQUARELLE ENSOLEILLÉE

L'*aquarelle ensoleillée* prend une place artistique supérieure à l'aquarelle en temps gris, les points artistiques en question ici étant en effet beaucoup plus élevés et plus multiples. Ce genre d'aquarelle est souvent traité en pochade, plus rarement en aquarelle sérieuse, à cause des difficultés qu'il présente.

Dans la pochade, les inspirés voient comme dans un nuage une foule de choses qui tiennent quelquefois du mirage et de l'hallucination poétique, impression délicieuse et souvent méritée par l'œuvre, mais dont l'auteur doit pourtant éviter de chercher l'exagération ; car sous le rêve, alors, les amateurs sérieux pourraient bien ne plus rien trouver.

L'aquarelle lumineuse se compose de parties éclairées et de parties dans l'ombre, savamment et suffisamment heurtées pour donner l'impression du soleil *passant* sur le paysage. Une seule de ces parties, ombre ou lumière, suivant l'effet voulu, doit former la dominante. Le soleil, par la force de ses rayons, décolore tous les objets qu'il frappe, et la couleur vraie ne paraît que çà et là dans les parties tournantes, frappées en conséquence moins directement par l'éclat de ces rayons. Ainsi, par exemple, en été, dans un groupe de feuillages recevant directement la lumière, l'ensemble

général de la partie éclairée passera successivement du vert clair ardent au gris violacé le plus brillant, et dans les arbres même aux feuillages les plus sombres la décoloration causée par le soleil peut atteindre les notes les plus claires. On comprend que l'harmonie de ces notes éclatantes et de ces notes sombres nécessite une connaissance approfondie et une application savamment raisonnée de la science du clair-obscur indispensable à l'harmonie apparente et complète de ces difficiles ensembles.

COMMENT ON DOIT IMITER LA NATURE

Imiter la nature avec toute la force de la palette et ne se courber que devant l'impuissance matérielle vaut mieux, selon nous, que de chercher à l'affaiblir pour être harmonieux. La nature revêtue de sa robe brillante a pour nous plus de charmes que la nature enveloppée d'un crêpe noir. Nous aimons mieux voir la jeunesse oublier le raisonnement que la sincérité. Mille cris s'élèveront, jetés par de prétendus harmonistes, en voyant l'œuvre sincère passant par toutes les gammes les plus brillantes de la couleur; malgré ces cris, qui seront ceux des impuissants, l'avenir verra, pour base de la peinture et de l'aquarelle, adopter sans calcul, sans influence théorique, l'imitation de la nature, de l'effet, avec toute la puissance de couleur dont dispose le peintre.

Constable, Rousseau, Daubigny et quelques autres initiateurs de l'école moderne ont indiqué cette route; tous les efforts doivent tendre à la suivre et à aller plus loin que ces maîtres, si c'est possible.

L'AQUARELLE GOUACHÉE

L'*aquarelle gouachée* est un genre à part, qui ne peut être abordé avec quelque chance de succès que par les forts.

Il y a deux sortes d'aquarelle gouachée : 1° l'aquarelle faite dès le début avec un léger mélange de gouache, mélange si faible qu'il doit y avoir hésitation pour le spectateur à décider s'il est en présence d'une aquarelle gouachée ou d'une aquarelle pure ; Eugène Isabey a été un maître inimitable dans ce genre d'aquarelle ; 2° l'aquarelle pure, terminée par des glacis légers de gouache et des empâtements pour rappeler des lumières ou des détails ; pour la figure, ces empâtements sont posés plus ou moins forts sur les parties claires des habits des personnages.

La grande difficulté de l'aquarelle gouachée ne réside pas, comme on pourrait le penser, dans le lavis, qui ici n'en présente réellement aucune, mais dans la juste application du ton des couleurs. Si l'on pose, par exemple, un ton que l'on peut croire très clair, on est quelquefois forcé, quand il a séché, de reconnaître qu'il est terne. Pour bien exécuter ce genre d'aquarelle, qui est admirable, lorsqu'il est réussi, il faut en faire presque constamment, afin d'étudier et de bien connaître toutes ces surprises, que l'expérience seule peut faire éviter.

L'aquarelle gouachée, pour avoir un caractère réellement artistique, doit être faite sur whatman blanc à grain fin. On peut aussi la faire sur papier de couleur ; mais nous conseillons de préférence le papier blanc.

L'AQUARELLE D'APRÈS NATURE

Une fois qu'on a bien compris les procédés de l'aquarelle et qu'on s'est familiarisé avec toutes les ressources qui peuvent venir au secours du peintre, il faut le plus tôt possible faire de l'aquarelle d'après nature, mais en n'oubliant jamais que l'exécution d'une

œuvre un peu cherchée demande un certain temps, même pour un maître. Nous ne saurions trop le redire, terminer une œuvre trop rapidement est souvent le signe d'une grande faiblesse.

Dans son Traité sur la peinture, Cennino Cennini dit au jeune peintre : « Remarque que le guide le plus parfait qu'on puisse avoir, la meilleure direction, la porte triomphale qui conduit à la peinture, c'est la nature. Peindre d'après nature passe avant tout... Alors, dit-il plus loin, va-t'en seul ou dans la compagnie de gens qui aient à faire la même chose que toi et qui ne puissent te distraire. Si cette compagnie était celle de gens plus avancés que toi, ce n'en serait pour toi que meilleur ; va ainsi dans les églises, dans les chapelles, dans les villes, dans les champs, etc. »

Au début, il est utile d'être méthodique dans la marche du travail et constant dans le genre de papier qu'on emploie. Plus tard, lorsqu'on est très fort, il est bon et agréable d'essayer à vaincre de nouvelles difficultés avec des papiers différents : de cette lutte naissent souvent des œuvres très originales.

C'est une des grandes conditions de l'art dans tous les genres que de savoir lire dans le livre de la nature et d'y découvrir les motifs qui forment tableau ; cela ne s'enseigne point ; c'est un sentiment inné qui fait reconnaître le beau et le bien, les combinaisons harmonieuses ou grandioses que présente la nature.

Celui qui peint les temps gris recherche les grandes lignes, les beaux ensembles.

Celui qui cherche surtout les effets ensoleillés choisit un motif franchement éclairé à droite ou à gauche et dont la lumière est concentrée sur un seul point (fig. 52, 72, 73 et 74).

Le soleil derrière les objets est d'un effet puissant. Cette grande lumière éclatante, en opposition des ombres les plus colorées, est généralement l'un des plus beaux effets de la nature, simple et tranquille dans son ensemble et sévère dans sa forme (fig. 73, 77 et 79).

Le soleil couchant offre au coloriste toutes les teintes les plus merveilleuses qu'il puisse rêver. Ici, le ciel joue le rôle principal, et les terrains, enveloppés d'une demi-teinte grise, présentent, dans les gammes sombres, des notes éteintes, mais riches et variées (fig. 135).

Fig. 52.

Le matin offre, comme étude, le calme, la jeunesse et la fraîcheur : le ciel, les arbres, les terrains semblent s'éveiller sous l'étincelle phosphorescente dont les frappent et les caressent les premiers scintillements du soleil (fig. 134).

Notre illustre paysagiste Rousseau disait : « Le matin, j'emploie de la laque pour mon ciel : c'est la fraîche couleur de la jeunesse; à midi, je prends du brun rouge : c'est la coloration forte et solide de l'âge mur; le soir, du vermillon : c'est le dernier éclat de la vie. »

Les tempêtes, les orages, les temps tourmentés, ces grands drames de la nature, sont difficiles à saisir, parce qu'ils ne durent, pour ainsi dire, qu'un instant; cependant l'aquarelle, mieux que tout autre genre, permet d'interpréter ou du moins d'effleurer ces scènes imposantes. Les Anglais se sont efforcés de saisir ces grands effets et leurs aquarellistes les ont souvent réussis. Les Français, plus amis du vrai et du possible, se contentent généralement d'effets plus simples et moins fugitifs.

L'aquarelle d'après nature a une expression de vérité qui la caractérise toujours et la rend supérieure à toute création produite à l'ombre de l'atelier. Quels que soient les raisonnements complaisants des amis de la composition, jamais les œuvres obtenues seulement à l'aide de théories et d'études n'égaleront une modeste aquarelle faite sincèrement devant l'œuvre de Dieu. Une telle aquarelle aura toujours une coloration, un je ne sais quoi de la nature, qu'une œuvre exécutée dans d'autres conditions n'offrira jamais.

Le pédant, le fâcheux criera peut-être à la brutalité ; mais heureux celui qui peut encourir un pareil reproche! Cette brutalité vient de l'enthousiasme artistique, qui lui fait négliger le petit côté, le poli de l'œuvre; cette brutalité est souvent l'accent et l'âme du tableau.

On sera peut-être encore accusé d'être aigre ou criard, d'avoir osé attaquer les tons de la nature avec trop de force, en un mot, d'avoir été sincère; mais comment les tons osés pourraient-ils ne pas étonner ceux qui, forcément et de parti pris, voient tout en gris?

Enfin, on pourra reprocher à une œuvre de ne représenter qu'un

coin de la nature et de ne pas former tableau : tout est admirable dans la nature, et, plus l'homme se fait petit dans son choix, mieux il peut la représenter, plus sa traduction se rapprochera du modèle.

Mais, de ce que les plus belles compositions imaginables se trouvent dans la nature et qu'il n'est donné à aucun peintre de mieux composer que le Créateur, il ne s'ensuit pas qu'il ne faille pas apprendre à choisir, à trouver. Souvent l'œuvre de la nature est incomplète comme tableau : il faut alors savoir ajouter ; ou elle est trop abondante : il faut savoir supprimer. C'est là le grand art ; mais ces additions et ces suppressions ne peuvent être faites que par le peintre qui a déjà beaucoup étudié et qui connaît bien les lois de la lumière et de la composition.

« Soyez naïfs, soyez naïfs », disent quelques-uns. Soyez savants et paraissez naïfs, dirons-nous ; soyez habiles et sachez le dissimuler ; sans cela, adieu l'art.

LES PAYS

Tous les pays sont beaux, tous vous offriront, plus ou moins, il est vrai, les éléments pour faire des chefs-d'œuvre. Vous avez donc le choix ; mais, si vous voulez étudier sérieusement, n'agrandissez pas trop votre cercle, car la vie est courte ; et d'ailleurs, tandis que vous irez chercher au loin, ici, tout près de vous, d'admirables compositions ou effets vous attendent ; il ne faut que les voir, les trouver, ce qui à vrai dire est le difficile ; car, plus on est faible dans l'art, plus on est à la recherche du merveilleux ; à mesure qu'on devient plus fort, les motifs les plus simples sont ceux qui paraissent avoir le plus de charme et de poésie.

Le peintre a généralement les qualités du pays qu'il habite et, par conséquent, qu'il étudie ; il se montre coloriste gris, jaune ou bleu, puissant ou blond, selon la nature au milieu de laquelle il se trouve. Qu'il peigne d'abord à Londres et ensuite à Rome, ses qualités seront bien différentes, surtout s'il est sincère, c'est-à-dire s'il n'arrive pas devant la nature avec un parti pris.

CONSEILS A L'AQUARELLISTE ARRIVANT DEVANT LA NATURE

Arrivé dans un pays nouveau ou même déjà connu, le peintre expérimenté ne procède pas à la légère; loin de se jeter les yeux

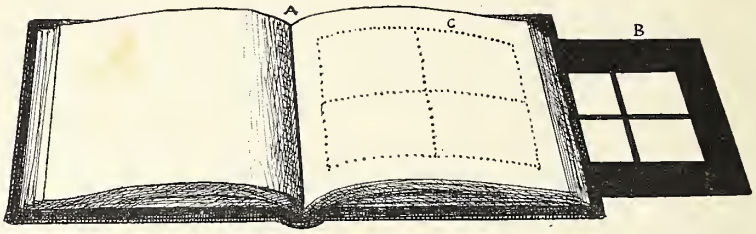


Fig. 53.

fermés sur le premier motif qui se présente à lui, il observe et appelle à son aide, pour le renseigner et le guider plus sûrement, les différents objets dont il a eu soin de se munir avant de se mettre en route.

L'ALBUM-CADRE

D'abord, dans l'une de ses poches le peintre porte un petit album auquel nous avons donné le nom d'*album-cadre* (fig. 53), et que nous considérons comme un objet indispensable pour le peintre devant la nature. Il contient à l'intérieur, enchâssé dans la reliure, le cadre-isolateur ou croisée-cadre.

Fig. 54.

Sur tous les feuillets de l'album se trouve reproduit par des lignes d'un ton très léger le rectangle de la croisée-cadre, de telle manière que le paysage, les fleurs ou les figures vus au travers de cette croisée peuvent être reproduits dans les mêmes proportions sur le feuillet de l'album-cadre. Le motif ainsi fixé sur l'album peut être reporté à l'aide du même principe sur une feuille de papier d'une proportion plus ou moins grande.

LE CADRE-ISOLATEUR

Le *cadre-isolateur* (fig. 54) est un rectangle percé d'une ouverture que deux lignes perpendiculaires l'une à l'autre divisent en quatre parties égales, représentant une croisée à quatre vitres, par laquelle on considérerait de l'intérieur un paysage, comme le ferait par exemple la personne représentée par la figure 55.

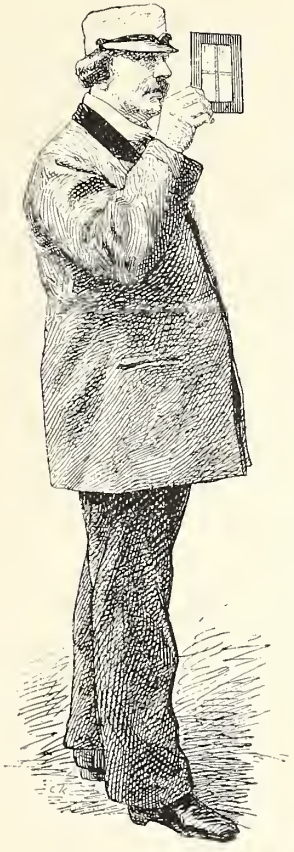


Fig. 55

A l'aide du cadre-isolateur, il est facile, comme le montre la figure 56, de bien juger de l'ensemble du tableau, de se rendre un compte exact de l'importance des premiers plans et des ciels, et de ne commencer son étude qu'après l'avoir appréciée sûrement; c'est, en un mot, une véritable croisée ouverte, au travers de laquelle on juge de l'effet de la nature.

LE PRENEUR D'ANGLE

Le *preneur d'angle* (fig. 57) se compose de deux ou de quatre tiges plates légères, en bois ou en zinc, mobiles autour d'un axe qui les relie. C'est un instrument essentiellement pratique pour la vérification de l'inclinaison des lignes fuyantes. Aucun moyen ne peut donner devant la nature un résultat aussi positif.

Voici la manière de se servir du preneur d'angle. Étant placé, soit assis ou debout (fig. 58) devant le motif qu'on veut dessiner, tenir verticalement d'une main, comme en AC, l'une des tiges de l'instrument, suivant l'aplomb de l'angle de la construction; puis, avec l'autre main, incliner l'autre tige AB, jusqu'à ce qu'elle forme

une parallèle avec la fuyante cherchée; reporter la même verticale AC sur le dessin, où l'oblique AB donnera exactement le mouvement de fuite et permettra de tracer légèrement sur le papier une oblique analogue.

La figure 59 montre l'application sur nature de l'opération que

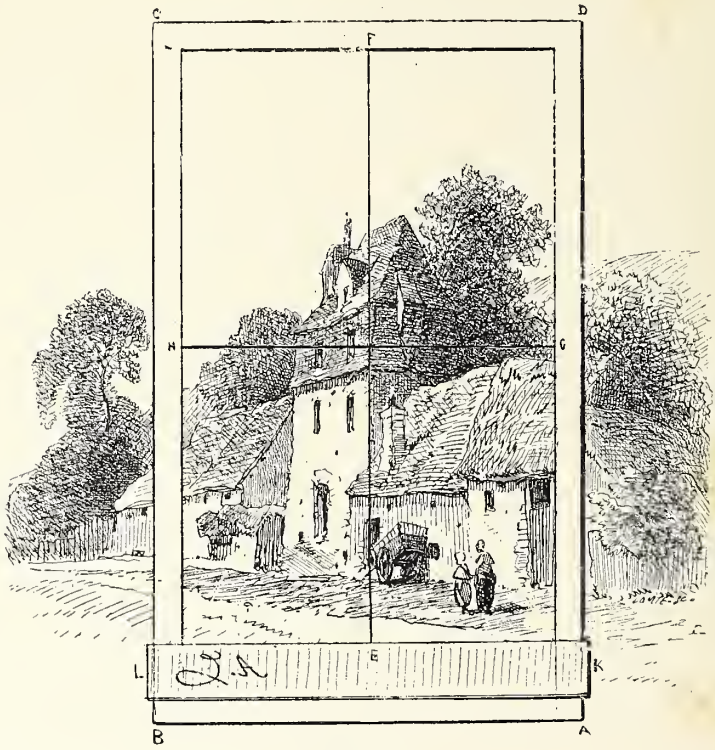


Fig. 56.

nous venons de décrire. Le preneur d'angle y est représenté matériellement, tel que le dessinateur le voit en projection et donnant l'inclinaison cherchée, celle qui doit être indiquée sur le papier.

Le preneur d'angle s'adresse surtout aux personnes qui n'ont aucune notion des règles de la perspective ou aux personnes qui désirent établir avec une grande précision la direction des fuyantes et leur point de fuite sur l'horizon.

LE MIROIR NOIR

Le *miroir noir* est un instrument qui peut être aussi très utile au peintre; car il a pour but de bien lui faire voir et apprécier la nature dans l'ensemble pris comme tableau, ainsi que les valeurs et surtout l'*effet*. Les maîtres les plus éminents, Rousseau et autres, ne sortaient pas sans cet instrument.

Fig. 57.

Fig. 58.

On se sert du miroir noir absolument comme du cadre-isolateur, avec cette seule différence qu'on doit tourner le dos au motif, qui se réfléchit dans le miroir, dont le ton d'un noir gris léger voile la nature et en atténue les mille détails pour en mieux détacher l'effet, tandis qu'avec le cadre-isolateur on voit la nature en face avec ses vraies colorations et les mille étincelles que le soleil y jette.

Le miroir noir, placé à une distance plus ou moins grande de l'œil, permet de voir de plus près la nature, dans des proportions réduites, mais identiques à ses proportions réelles; il est alors possible d'observer les valeurs, les lumières et les colorations. L'effet, enfin, s'y trouve tellement saisissant qu'après quelques instants

d'observation le peintre a pu parfaitement apprécier les beautés de son motif.

Au lieu d'un petit miroir, quelques peintres prennent un grand miroir noir, qu'ils accrochent au bout d'un bâton fiché en terre (fig. 60), et qui, naturellement, réfléchit les objets qui sont en face de lui; ces peintres se placent en face du miroir, en tournant par conséquent le dos au motif qu'ils veulent peindre, puis ils copient la nature telle qu'elle se trouve reproduite dans le miroir, comme ils feraient d'une peinture. De cette manière, la réduction, l'effet, les détails, tout est dans l'exacte proportion de l'ensemble; mais le ton du miroir attriste la nature et ce crêpe de deuil n'est guère favorable à la sincérité de la représentation.

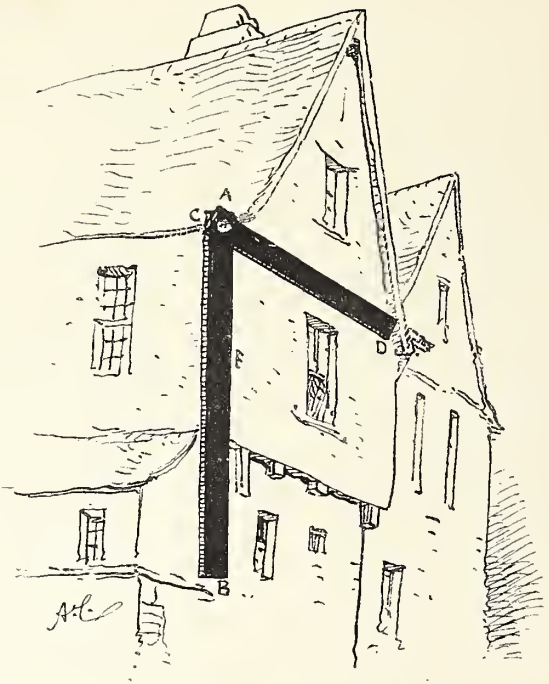


Fig. 59.

D'autres peintres évitent cet inconvénient en se servant de miroirs blancs, qui ne jettent par conséquent aucun voile sur la nature et la réduisent à une proportion raisonnable, en la résumant dans son ensemble.

Nous avons cru devoir signaler ces moyens factices; mais nous sommes loin de les approuver et d'en conseiller l'usage, qui en somme est mauvais, rend l'œil paresseux et le déshabitue de voir la grande nature. Adieu alors les saines émotions! Le miroir noir peut servir à *observer la nature*, mais il ne doit pas servir à la *copier*.

LE CHOIX DU MOTIF

Après les observations avec le cadre-isolateur et le miroir noir, l'aquarelliste, bien fixé sur son motif et sur la place qu'il doit occu-

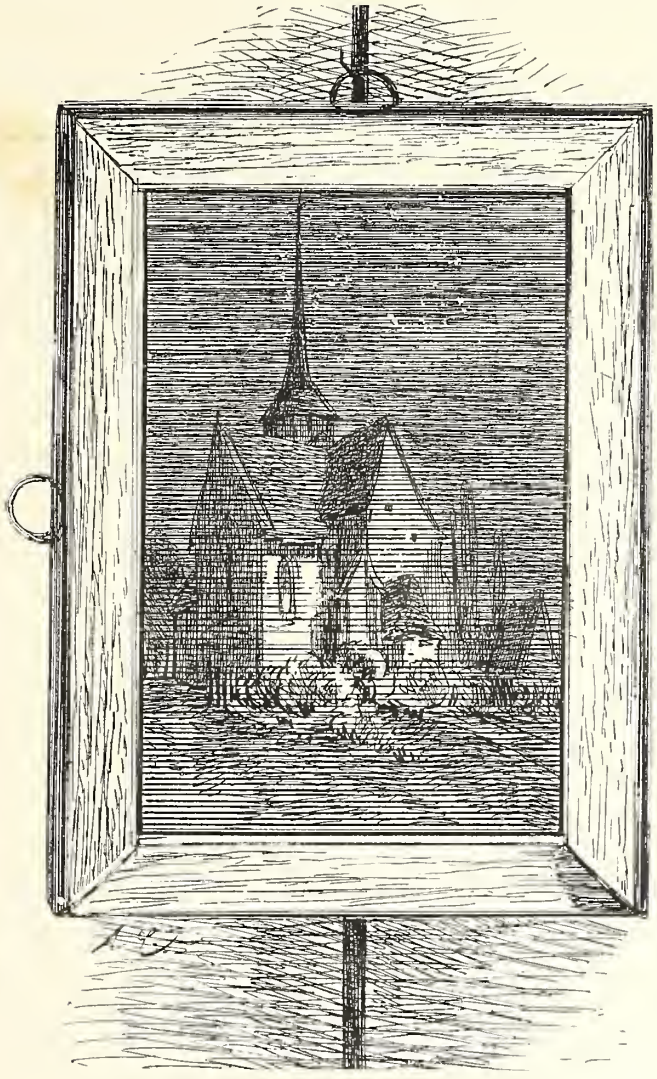


Fig. 60.

per, prend son album-cadre et y trace une rapide esquisse de l'ensemble et de l'effet, en inscrivant l'heure où cet effet est complet.

Son excursion continuant, le cadre-isolateur lui indique à volonté les proportions des différents sites. Ici se présente un bord de rivière (fig. 61) dont la forme sera en largeur, tandis que celle de ce petit sentier normand (fig. 62) sera en hauteur. Se trouve-t-il placé sur quelque colline et voit-il se dérouler devant lui des lointains (fig. 63), nous le retrouvons procédant de la même manière pour reconnaître la proportion qui fera le mieux valoir le tableau et

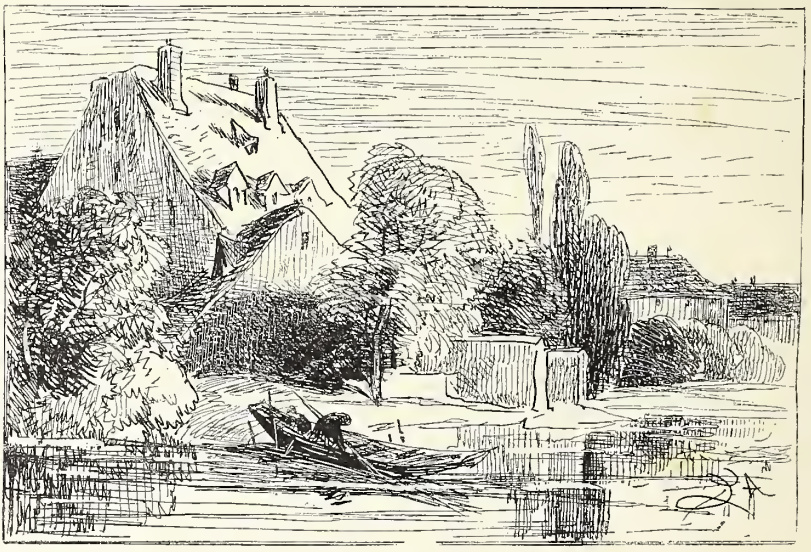


Fig. 61.

lui permettra de tirer le meilleur parti possible des beautés qui s'offrent à ses regards; comme tout à l'heure, il se hâtera de fixer sur son album l'impression et l'effet de ces nouveaux motifs.

LE POINT DU TABLEAU

Il nous reste à parler de la place à choisir devant la nature ; mais nulle explication théorique n'est possible à cet égard ; c'est le sentiment artistique qui en cela doit guider le peintre : s'il est bien doué, il trouvera juste l'endroit où il faut s'asseoir. Ce sentiment est tellement fort que tel artiste qui, par exemple, perdu au milieu de la forêt

et frappé de la beauté de l'ensemble de quelques arbres, a trouvé, après mille tours et mille détours, le point voulu où ces arbres se groupent le mieux pour y faire un tableau, rencontre quelquefois longtemps après, assis juste à la place qu'il a occupée, tel autre artiste qui a remarqué le même groupe.

Fig. 62.

Arrivé devant un beau site, il faut tourner autour, aller à droite, à gauche, le voir dix fois de dix endroits différents, si l'on veut juger sainement à quelle place on doit se mettre. Que de chagrins on se prépare, si l'on s'asseoit à première vue! Il n'est pas possible que pendant l'exécution d'une œuvre on ne quitte sa place un instant pour se reposer; alors, sans y penser, on trouve un point où l'ensemble du motif est à la fois plus beau et plus intéressant, où

le premier plan s'arrange mieux, où les fonds prennent plus de développement et de grandeur; mais il n'y a plus de remède : ou l'œuvre sera médiocre ou il faut la recommencer.

Nous avons à peine besoin de répéter que, pour faire une œuvre sérieuse, il faut être commodément installé, avoir un bon siège et être bien garanti par son parasol; sans quoi l'exécution en souffre;

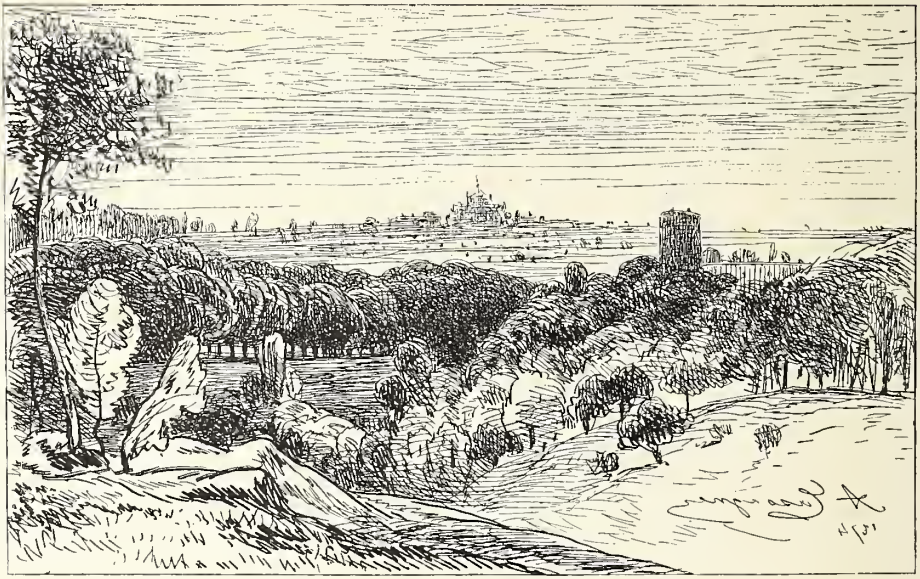


Fig. 63.

si l'on est mal à l'aise, on veut terminer rapidement; or le travail brossé vivement donne sans doute une impression, mais non une œuvre d'une valeur réelle. L'impression a de grandes qualités; mais il ne faut pas toujours s'en tenir là, il faut aussi voir le détail et l'effet, le tout enveloppé par l'ensemble.

TERMES ET MOYENS EMPLOYÉS PAR L'AQUARELLISTE

Chaque genre a son langage et ses moyens particuliers. De même que la peinture à l'huile a ses glacis demi-pâte, ses glacis transparents, son travail au couteau, au pouce, etc., de même l'aquarelle a. et même en plus grand nombre, des termes qui caractérisent tel ou tel genre de travail, devant conduire à tel ou tel résultat.

Comme il est indispensable de connaître ces termes et ces moyens, nous allons nous efforcer de les faire bien comprendre.

LA POCHADE

La pochade est l'exécution rapide d'une impression où l'esprit de la nature est seul saisi, mais où le dessin et la forme sont malheureusement souvent négligés.

Pour que la pochade ait les qualités voulues, elle doit avoir l'effet vif et bien saisi, effet auquel doit s'ajouter le charme de la couleur. Si ces qualités manquent, la pochade est nulle.

Pour que la pochade soit caractéristique, il faut choisir sur nature un effet bien tranché, pluie, soleil, vent ou tempête, et saisir l'émotion du moment. La pochade sans émotion est une œuvre incomplète et maladive.

La pochade bien faite, bien comprise, a son côté imposant,

émouvant même, et un caractère essentiellement artistique; le tempérament du peintre s'y révèle tout entier; elle a, si l'impression qui la caractérise est bien exprimée, une grande supériorité sur l'aquarelle terminée.

Faite séance tenante, la pochade, si incomplète qu'elle soit, saisit plus fortement l'ensemble de l'effet, du jour et de l'heure. L'incomplet de sa représentation pousse l'esprit du spectateur à y deviner mille choses que le peintre n'a jamais voulu reproduire; c'est de cette indécision et de cet aspect mystérieux que naît son charme.

Il est bon, lorqu'on débute, d'entremêler des pochades avec des études terminées.

Il y a de certains effets qu'on ne peut saisir qu'à l'aide de la pochade; tels sont un coucher de soleil, un orage, un effet de brouillard, etc.

Il ne faut jamais faire une pochade d'après nature pour en faire chez soi, sans autres renseignements, une aquarelle terminée qui, à moins qu'on ne soit très fort, serait infailliblement médiocre. Il ne faut jamais non plus faire à moitié une aquarelle sur nature pour la terminer à l'atelier; car on la gâterait complètement.

LE MODELÉ DANS L'EAU

Modeler dans l'eau est l'un des meilleurs moyens qu'on puisse employer; mais il nécessite de la part de l'exécutant une sérieuse connaissance de la nature, connaissance soutenue par une certaine habileté pratique et une grande vivacité; on en fait usage pour toutes les teintes posées pendant l'exécution. Voici l'idée générale qu'il faut bien s'en faire pour exécuter ainsi l'aquarelle :

Quand on pose un ton d'après nature, soit un ton d'ombre, soit un ton de lumière, on doit, jugeant bien de la force et de la valeur de ce ton, avoir soin de le poser de deux ou trois notes au-dessous de celui qu'on voit : *cet abaissement du ton,* qui n'est que momen-

tané, sert à éviter les duretés sur les bords. Cette teinte posée, on essuie un peu le pinceau sur le verre pour le dégorger d'eau ; alors, selon le besoin, on reprend de la couleur plus forte, plus brillante ou plus neutre, et dans le premier ton resté humide on modèle à son aise.

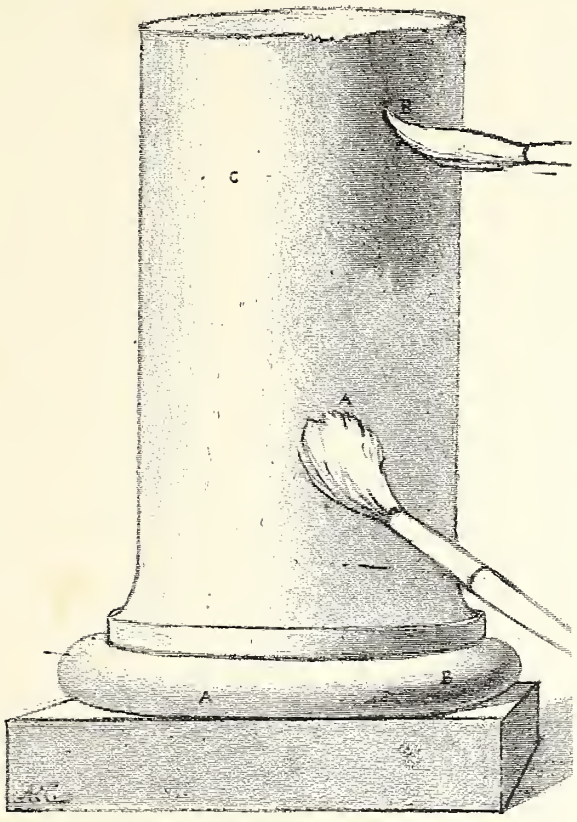


Fig. 64.

Le ton qu'on vient de poser manque-t-il de variété, on peut lui donner à volonté, à l'aide de ce moyen, qui est vraiment merveilleux, ou de la finesse ou une coloration variée ; mais, nous le répétons, le modelé dans l'eau ne peut s'exécuter qu'avec le pinceau dégorgé d'eau ; autrement, la teinte s'étend, perd sa force et le modelé est complètement manqué.

PREMIER EXEMPLE

Partie de colonne ronde ou cylindre (fig. 64).

Le dessin étant bien fait, le pinceau A pose la demi-teinte claire et, avant qu'elle sèche, le pinceau B, *peu mouillé* et imprégné de la force de couleur voulue, pose la plus grande force du ton d'ombre, pour exprimer le relief.

DEUXIÈME EXEMPLE

Partie de tourelle surmontée de son toit conique couvert d'ardoises ou de vieilles tuiles très colorées. (fig. 65).

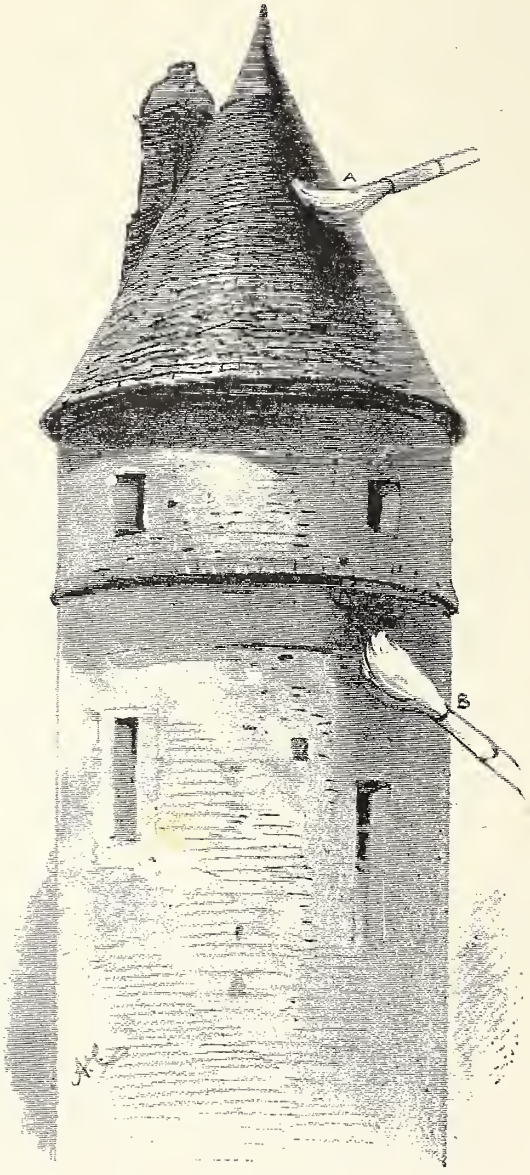


Fig. 65.

Il est à peine besoin de faire remarquer que celui qui sait bien modeler le cylindre exprimera avec la plus grande facilité le relief de cette tourelle, dont le pinceau B posera la demi-teinte et le pinceau A la teinte colorée, c'est-à-dire celle qui exprime le relief très accentué du toit.

TROISIÈME EXEMPLE

Partie de tronc de chêne (fig. 66).

La connaissance du modelé du relief étant sûrement acquise, il deviendra facile de modeler dans l'eau toute espèce d'objet cylindrique, quelles qu'en soient la couleur et la forme d'ensemble. Pour affirmer une fois de plus la grande utilité de cette étude et la compléter, nous offrons encore ici un tronc

de chêne qui enveloppe la forme type du cylindre des pittoresques déchirures de son écorce et des fantastiques attaches de ses branches brisées. Au modelé de fond, exécuté suivant le principe ordinaire, s'ajoute ici le modelé des détails d'un objet de premier plan. Parmi ces détails, les plus frappants sont faits après que la teinte du relief est sèche.

Fig. 66.

L'AQUARELLE PAR L'OMBRE

(Voir fig. 104 et 124)

La manière la plus facile et la plus sûre de conduire le travail d'une aquarelle, c'est de la préparer par les ombres; cette manière de procéder, qui mène presque toujours à un excellent résultat, parce qu'elle suit une marche méthodique et se comprend facilement, est celle que nous croyons la meilleure pour les élèves et pour les personnes qui, n'étant pas encore fortes, désirent acquérir promptement un faire convenable.

EXÉCUTION

Faire d'abord un dessin très arrêté avec un crayon de mine de plomb dur, indiquer sur ce dessin la forme des ombres naturelles et des ombres portées, figurer les plus fortes de ces ombres par des traits entre-croisés et les plus faibles par des traits espacés, puis atténuer légèrement ce premier travail avec de la mie de pain; prendre la boîte de couleurs, accentuer par des tons vigoureux les détails les plus importants, modeler ensuite le tout en posant des teintes faibles qu'on augmentera selon la nécessité.

LE MOUILLÉ DES TEINTES

L'expérience prouve qu'il faut poser une teinte *suffisamment mouillée* pour avoir un ton ferme et limpide, mais que, si l'on dépose une flaque d'eau sur le papier, la couleur, flottante dans cette quantité d'eau, déposera en séchant une teinte sale et inégale et rendra le modelé difficile; il faut même, après le modelé, des teintes pures et fermes, modérément liquides, pour obtenir un relief plus complet.

LE MODELÉ DANS L'EAU

Si l'aquarelliste de figures ou de fleurs est commodément installé chez lui, il placera à sa droite, dans une coupe, une éponge douce et modérément mouillée; après avoir posé la teinte, il touchera légèrement cette éponge avec son pinceau pour le dégorger; puis, reprenant de la couleur plus ou moins foncée ou colorée, il la glissera dans la teinte précédente pour obtenir un ton ferme ou même un demi-ton clair. Selon la nécessité d'un ton plus ou moins vigoureux, il faut quelquefois piquer le pinceau dans la couleur pâteuse et la poser en épaisseur à l'endroit voulu.

En plein air, on secoue fortement le pinceau après avoir posé la teinte et l'on prend avec ce pinceau ainsi dégorgé la couleur changeante ou colorante, sans jamais oublier *de la délayer un peu sur la palette* avant de la poser; c'est seulement lorsqu'il y a un empâte-

ment, une grande vigueur à obtenir, qu'on pose la couleur telle qu'elle est enlevée par le pinceau sur la tablette c'est-à-dire sans la délayer.

LE TON LOCAL

L'aquarelle ainsi modelée et mise à l'effet, il faut placer le ton local par parties, en évitant toujours d'exagérer le mouillé de la teinte, ce qui, nous venons de le dire, en altère la beauté et la fraîcheur. Dans le ton local on glisse les tons de lumière ou d'ombre, selon que le nécessite le rendu de l'aquarelle.

LES FERMETÉS

L'aquarelle terminée et sèche, il faut poser les fermetés, estomper les parties qui doivent être sourdes, enlever les demi-tons clairs et passer le brunissoir sur les parties fatiguées.

L'AQUARELLE PAR LE TON LOCAL

(Voir fig. 133)

L'*aquarelle par le ton local* est surtout cultivée par les personnes très expertes, pour qui la réussite est d'avance certaine, à la volonté desquelles le mode d'exécution obéit toujours.

L'artiste procède ici par les masses; ce genre a pour lui la simplicité dans le rendu de l'ensemble, il présente la nature enveloppée, solide, et néglige les mesquineries produites par les petits détails où l'on tombe trop souvent malgré soi.

Pour le paysagiste, qui est obligé de passer d'un groupe d'arbres dans la lumière à quelque autre groupe dans l'ombre, il est difficile, en procédant par le ton local, de conserver le dessin; mais, pour le figuriste ou le peintre de fleurs, dont le tableau offre pour chaque teinte des limites parfaitement définies, ce moyen ne présente pas de difficultés.

EXÉCUTION

Après avoir fait un bon dessin, poser successivement sur chacune des parties de ce dessin des teintes dont le ton soit *au-dessous* de celui que présente la nature, et dans ces teintes glisser des tons brillants, des demi-teintes, des ombres et des détails; enfin travailler la première teinte aussi complètement que possible. Envelopper la seconde teinte de la même manière et la modeler également selon que l'exige la place qu'elle occupe.

L'aquarelle terminée, laisser sécher et ajouter les fermetés.

A l'atelier, l'aquarelle par le ton local peut être faite sur la feuille de zinc, à l'aide du papier buvard (voir pages 43 et 48).

ESTOMPER L'AQUARELLE

Lorsqu'on fait une aquarelle d'après nature, on n'est jamais complètement sûr d'en réussir également bien toutes les parties; il est donc utile d'avoir à sa disposition et de connaître toutes les ressources et tous les moyens qui peuvent aider l'exécutant à conduire à bien et à perfectionner l'œuvre qu'il entreprend.

Supposons, par exemple, qu'un paysagiste vienne de faire une aquarelle d'arbres qui étendent leurs groupes de feuillage à droite et à gauche et dont le dessous est formé de parties reflétées; si, involontairement, dans ces parties d'ombre, les détails ont été trop accentués, il y a nécessité d'assourdir ces parties et en même temps de conserver les détails; il faut, dans ce cas, mouiller dans une eau bien claire le pinceau qui a servi à l'exécution de l'aquarelle et le passer ainsi mouillé deux ou trois fois sur les parties qu'on veut atténuer; mais ici encore, il faut savoir s'arrêter à temps; car, si l'on persistait à passer ainsi le pinceau mouillé, il mêlerait toutes les couleurs et ne formerait plus qu'une teinte neutre unie là où il n'avait qu'à estomper quelques détails; tel est le danger où le passage répété du pinceau peut faire tomber.

Nous devions le signaler; mais on comprend l'immense ressource que ce travail met entre les mains de l'aquarelliste, puisque à sa volonté il peut, en faisant la revue de son aquarelle déjà presque terminée, estomper toutes les parties qui ont besoin d'être assourdies.

Pour le peintre de figure, l'emploi du pinceau comme estompe ainsi qu'il vient d'être expliqué ne conduit pas à un moins bon résultat. Si, par exemple, dans une composition de plusieurs figures, *une tête du second plan* est trop accentuée, si elle vient trop en avant, on n'a qu'à prendre le pinceau raisonnablement mouillé et à le passer deux ou trois fois sur cette figure : elle se trouvera alors légèrement estompée et prendra la place qu'elle doit occuper.

De même, si la partie fuyante d'une figure du premier plan est aussi trop accentuée de ton ou de détails, quelques coups légers de pinceau-estompe lui auront vite rendu sa valeur et son caractère.

Avons-nous besoin d'ajouter que le peintre de fleurs peut également trouver un utile auxiliaire dans le pinceau employé en estompe, soit pour atténuer quelques bords de fleurs trop vivement découpés ou pour vaporiser quelques parties de fond peu transparentes? Il y a plus, ces quelques coups d'estompe, habilement donnés, peuvent, dans tous les genres, en complétant l'aquarelle, lui donner un grand charme.

Une condition exclusive de réussite pour le travail de l'estompe, est l'emploi d'excellent papier.

LE MODELÉ DES TONS CLAIRS

Il se présente souvent dans le modelé des tons clairs, dans les ciels surtout, et lorsque, par exemple, les nuages sont faits ou du moins préparés, certains cas où, si dans cette teinte très faible et très humide on reprenait simplement de la couleur avec le pinceau, on ferait une tache; pour éviter cet inconvénient et modeler facilement dans cette masse claire et liquide, *il faut diminuer la force de la couleur avec du blanc :* on obtient ainsi un ton opaque qui

modèle dans l'eau d'une manière ferme, tout en conservant à la teinte sa finesse et sa fraîcheur. Cet excellent moyen est très employé par presque tous les aquarellistes.

AUTRE MODELÉ

L'aquarelle est terminée; mais un arbre, une montagne, un ciel a besoin d'être monté de ton ou même d'être modelé de nouveau; si vous modelez à sec, vous vous exposez à faire des duretés que vous ne pourrez faire disparaître qu'en lavant le tout. Pour éviter cet écueil, prenez le large pinceau de petit-gris (fig. 26) et déposez sur l'aquarelle, à l'endroit que vous voulez retravailler, une large couche d'eau, dans laquelle il vous sera facile de modeler de nouveau, de glisser des tons, des forces, des brillants, etc.

L'ENSEMBLE DU MODELÉ

Il est très utile que le débutant retienne ceci : l'aquarelliste habile, après avoir posé ses teintes claires ou ses ombres, ne les perd pas de vue en passant des unes aux autres; lorsqu'il veut les modeler d'une manière ferme, il attend qu'il les voie à peine humides et arrive juste à temps avec un ton plus foncé, ce qui lui permet de les modeler d'une manière large et grasse; mais il faut savoir saisir le moment.

EMPLOI DE LA GOUACHE

L'aquarelliste doit, sans hésiter, employer tous les moyens qui sont à sa disposition pour rendre les effets que la nature lui présente.

Malgré toute son habileté, le peintre ne peut presque jamais réserver toutes les lumières exactement. Or, à l'heure où se résume l'effet et où son attention se concentre sur un point, apparaissent

subitement des éclats de lumière qu'il n'avait pas encore observés et qui ne dureront que quelques secondes; il faut donc qu'il emploie un moyen rapide pour atteindre ces lumières qui, seules, compléteront son œuvre. Qu'il prenne alors du blanc de gouache aussi épais que possible, qu'il le mêle avec la couleur que lui indique la lumière, et qu'il pose cette gouache à l'endroit voulu, soit sur un ton foncé, soit sur un demi-ton. Peut-être en résultera-t-il quelque dureté, quelque brutalité même, mais l'effet sera saisi.

Fig. 67.

Fig. 68.

La gouache doit être posée hardiment, c'est-à-dire bien juste à la place choisie d'avance par l'œil; sans quoi elle est discordante; on ne risque rien d'ailleurs d'en exagérer la lumière, attendu qu'en séchant elle baisse de ton.

Il y a deux manières de poser la gouache : la première, et selon nous la meilleure, c'est de délayer cette gouache avec la couleur qui doit donner le ton que l'on veut obtenir; la seconde, moins employée, c'est de poser le blanc seul à l'endroit de la lumière ou à tout autre plan où l'on veut vivement obtenir un ton; cette gouache, bien sèche, représente le papier; alors, à l'aide de glacis passés rapidement, on lui donne la coloration de la nature.

Il vaut beaucoup mieux, quand cela est possible, poser la gouache sur des endroits déjà enlevés au chiffon; de cette manière, elle risque moins de noircir; pourtant, employée assez épaisse, elle est solide, même sur les parties colorées.

Le meilleur blanc pour gouacher est le blanc de zinc, appelé par les Anglais blanc de Chine. On le vend en tubes (fig. 67) ou en flacons (fig. 68). Il est admirablement broyé et d'un excellent usage.

LES GLACIS

On entend par *glacis* une couleur que l'on applique sur d'autres, pour leur donner plus de coloration ou plus de vigueur ou pour diminuer le ton.

Il y a deux genres de glacis : le glacis transparent et le glacis demi-pâte.

Le *glacis transparent* est celui qui se pose à pleine eau pour augmenter le ton ou changer la couleur locale.

Les glacis transparents sont d'un grand secours pour harmoniser les ensembles. Telle partie est d'un ton généralement trop faible, qu'il faut augmenter : on passe dessus un glacis. Telle autre partie n'est pas assez enveloppée, ne se trouve pas assez dans l'ombre : c'est également par un glacis qu'on arrive à la coloration voulue. Enfin, le ton local est-il froid, a-t-il besoin d'un accent plus chaud, le glacis est encore là.

Le *glacis demi-pâte,* qui est la couleur mêlée au blanc, sert à diminuer les tons; il doit être passé rapidement et plutôt faible que fort. Il ne faut s'en servir que le plus rarement possible, à moins que ce ne soit sur une aquarelle gouachée; mais l'association de la gouache avec une aquarelle pure ne peut être heureusement réussie que par un aquarelliste déjà fort.

Les glacis ne se mettent que lorsque l'aquarelle est complètement faite.

Le meilleur pinceau à employer pour le glacis transparent est le pinceau plat (fig. 26), avec lequel il faut procéder ainsi : après avoir

composé un ton très faible, avec beaucoup d'eau par conséquent, en emplir ce pinceau, le tenir aussi long que possible, et, comme il est chargé de couleur, en effleurer seulement le papier en le passant rapidement, et ne jamais donner deux coups de pinceau au même endroit; si le glacis n'est pas assez fort, il faut attendre qu'il soit bien sec et en passer un second.

Le pinceau rond est aussi excellent pour le glacis; mais il exige plus d'habileté, parce qu'il dépose une plus grande quantité de couleur; par sa forme et son ampleur, il contient beaucoup d'eau, par conséquent une grande abondance de teinte, et il faut le manœuvrer avec une grande souplesse, pour ne pas enlever le travail sur lequel on passe le glacis. On comprend facilement que cette manière de passer les glacis n'est applicable qu'aux aquarelles de grande dimension.

Pour les aquarelles d'un format ordinaire, le glacis se pose simplement avec le pinceau qui sert à l'exécution. Pour cela, on le remplit de couleur bien délayée, d'un ton fort ou faible, selon le besoin, et, sans hésitation, avec toute la franchise possible, on enveloppe les objets qu'on veut glacer. Il faut, comme dans le premier cas, éviter avec soin de repasser le pinceau sur une partie déjà humide.

CONDUIRE LA GOUTTE D'EAU

Quand les ombres et le modelé de l'aquarelle sont faits, il faut poser le ton local, c'est-à-dire la couleur et la valeur variées des objets, et, à cet effet, délayer la teinte voulue aussi complètement que possible avec une assez grande quantité d'eau pour que le pinceau, s'emplissant de cette teinte, puisse la déposer en effleurant seulement le papier; or, l'aquarelle étant inclinée, cette teinte faite ou à moitié faite laisse sur son bord inférieur de larges gouttes qui n'attendent que le coup de pinceau pour descendre et envelopper les teintes suivantes. En observant cette *conduite de la goutte,* on obtient facilement un lavis transparent, qui a beaucoup de charme,

et de plus on peut augmenter ou modeler le ton local; car cette ample teinte humide se maintient quelque temps.

L'aquarelliste inexpérimenté pèche toujours par le manque d'eau dans les teintes; il peint presque à sec et s'étonne que ses teintes manquent de fraîcheur et de transparence; qu'il se rappelle donc ce vieux principe : *conduire la goutte*.

GRENER

Ce moyen, employé à des degrés différents sur les premiers et sur les seconds plans, peut donner d'excellents résultats; le danger est d'en user mal, ou du moins d'en user trop souvent.

On a, par exemple, un mur où l'on désire figurer le grain de la pierre, un terrain, un chemin où il est nécessaire d'indiquer des aspérités : il faut grener. S'agit-il d'un arbre se dessinant sur le ciel avec un feuillé fin et élégant : c'est en grenant qu'on le représentera dans sa forme légère. Veut-on figurer des groupes de feuilles qu'on ne pourrait jamais représenter en cherchant à les analyser, veut-on indiquer les détails que présente un tronc de chêne, d'orme ou de tout autre arbre : on y arrivera par le grené.

En général, le grené, qui s'exécute simplement comme modelé, se fait en glissant rapidement le pinceau; mais le modelé des terrains, des pierres, des murs, etc., demande une certaine préparation; voici dans ce cas la manière de procéder :

Le pinceau (fig. 69) étant légèrement mouillé et enduit de couleur d'un ton plus ou moins fort, selon le besoin, le poser sur la palette, l'y appuyer fortement, le faire osciller en variant le mouvement, et le pousser en avant jusqu'à ce qu'il s'aplatisse et s'ouvre en éventail (fig. 70); alors, le plaçant sur le côté où il présente sa partie unie (fig. 71) et le passant rapidement en sens divers, on obtient facilement un grain régulier ou varié à volonté.

Le grené peut être employé, soit au moment du modelé des ombres fortes, soit lorsque l'aquarelle est terminée. Néanmoins,

pour les seconds plans, il vaut mieux l'employer au moment du modelé, parce qu'alors il sera enveloppé et adouci par les teintes

Fig. 69.

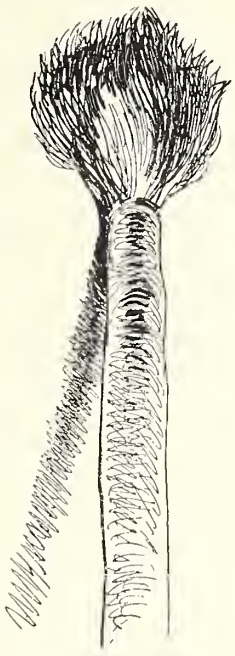


Fig. 70.

Fig. 71.

locales, et, pour les premiers plans, lorsque l'aquarelle est terminée, parce qu'alors il conservera son accent.

LES DURETÉS

La *dureté* se rencontre souvent dans tous les genres de peinture; mais où ce défaut est le plus commun et le plus difficile à éviter, c'est dans l'aquarelle.

Il y a deux sortes de duretés : la dureté de l'exécution et la dureté de la coloration.

La *dureté de l'exécution* vient souvent de ce qu'on emploie une teinte trop forte, soit dans la silhouette des montagnes ou des lointains se détachant sur le ciel, soit dans le modelé des objets en cercle qui se trouvent sur le premier plan, tels que colonnes, arbres, etc. ; on évite cette dureté en posant sur les bords des objets qui peuvent y donner lieu une teinte aussi légère que possible, qu'on augmente à volonté en glissant dedans, pendant qu'elle est encore humide, des teintes plus fortes, pour la modeler.

Par *dureté de coloration* on entend les tons employés sans être rompus et appliqués sur le papier sans mélange ou posés à des plans où ils forment fausse note.

La dureté de coloration est très commune chez le peintre d'aquarelle, parce que, comme nous l'avons déjà dit, les couleurs à l'eau poussent facilement aux tons crus ou communs.

LES LOURDEURS

Les *lourdeurs* sont des exagérations relatives de force de ton ou d'ombre à des plans différents.

LE TRAVAIL FATIGUÉ

Le *travail fatigué* vient souvent de l'insistance que l'on met à travailler une teinte d'abord mal venue et qu'on espère toujours améliorer en la travaillant et en la retravaillant, si bien qu'il devient impossible de la ramener, par quelque moyen que ce soit, à la pureté voulue. Le plus simple, dans ce cas, c'est de prendre bravement son parti et de laver complètement la teinte, pour la recommencer; c'est à ce moyen inévitable que doit recourir celui qui ne veut pas avoir un travail fatigué.

LE DESSIN LACHÉ

Le *dessin lâché* est surtout le défaut des débutants, qui négligent beaucoup leur dessin, persuadés qu'avec le pinceau ils retrouveront arfaitement leur route. C'est là une grave erreur, qui les mène infailliblement à un mauvais barbouillage, ne portant la trace d'aucun parti arrêté et n'offrant nul intérêt.

Le dessin lâché se dit aussi du travail du peintre coloriste qui, fortement ému par la couleur, a commis la faute de négliger le dessin; un côté de l'art peut sans doute être admirable; mais il ne faut pas traiter avec indifférence celui qui est la base, la pierre fondamentale de l'édifice; sans quoi l'on n'aboutit toujours qu'à une œuvre incomplète.

LE TRAVAIL SERRÉ

Le *travail serré* se dit du travail d'un peintre qui, dessinateur habile, ami de la forme et du relief, sait avec sa couleur envelopper son dessin en lui conservant toute sa pureté et toute sa distinction; du peintre, enfin, dont chaque coup de pinceau tombe juste et donne l'expression exacte de la nature comme forme et comme couleur. Travail serré signifie donc travail savant, sûr et juste d'impression.

LA TOUCHE

La *touche* est la manière dont le peintre applique et pose ses couleurs, en d'autres termes, la manière dont il manie le pinceau. On dit une touche légère, une touche délicate, une touche spirituelle, une touche ferme, hardie, vigoureuse, trop égale, large, recherchée, etc.

Le peintre Renou, qui a fait une traduction de l'œuvre de

Dufresnoy, dit au sujet de la touche : « Le paysagiste apprendra devant la nature le secret de distinguer, par la touche, les arbres, les eaux limpides ou agitées et roulant des flocons d'écume. Enfin, si la touche n'est point l'expression d'une forme et le prononcé du caractère de l'objet, elle est nulle. *Celui qui n'a qu'une seule manière d'exécuter tout* doit être relégué dans la tourbe des peintres insipides et froids et ne mérite pas même de porter ce nom. »

PRINCIPES GÉNÉRAUX

NÉCESSITÉ DE LA THÉORIE

Nous ne pouvons traiter de l'exécution matérielle spéciale à l'aquarelle sans faire connaître au moins la base sur laquelle se sont appuyés les peintres anciens et les modernes pour la composition et le modelé de leurs œuvres, et quelles suites d'idées doivent surgir chez celui qui vise à une création artistique ; car le peintre vraiment savant dans son art exécute, complète son œuvre devant la nature plutôt avec l'esprit et le sentiment qu'avec les yeux et, pour incarner son individualité dans cette œuvre, il doit être guidé par la science et l'observation.

« Tout dépend de la clé », disait Harding. Cette clé, selon lui, c'est la théorie ; elle guide et soutient le peintre dans la composition et l'exécution de ses œuvres.

Que le débutant fasse donc tous ses efforts pour connaître et comprendre les principes généraux qui doivent le guider dans ses créations. Il ne produira aucune œuvre un peu sérieuse sans avoir étudié, au préalable, ces premiers éléments de l'art. Si le chemin battu depuis des siècles est encore pour lui dans l'obscurité, il peut, à l'aide d'un flambeau, si faible qu'il soit, entrevoir d'abord ce chemin ; puis, l'intelligence aidant, finir un jour par y voir clair tout à fait et arriver à lire couramment dans le livre de la nature.

LA PERSPECTIVE

« Ceux qui jugent et dirigent leurs œuvres d'après des règles sûres, dit Pascal, sont à l'égard des autres comme ceux qui ont une montre à l'égard de ceux qui n'en ont point, quand il s'agit de savoir l'heure qu'il est. »

Diderot, traitant de la théorie de l'art, dit aussi : « Le premier pas vers l'intelligence du clair-obscur, c'est une étude des règles de la perspective. » Et, plus loin : « Peintres, donnez quelques instants à l'étude de la perspective; vous en serez bien récompensés par la facilité et la sûreté que vous en retrouverez dans la pratique de votre art. »

Bien avant eux, Léonard de Vinci avait écrit : « Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant que d'avoir appris la théorie ou l'art de finir leurs figures ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail ni boussole; ils ne savent quelle route ils doivent tenir. La pratique doit toujours être fondée sur une bonne théorie, dont la perspective est le guide et la porte; car sans elle on ne saurait réussir en aucune chose dans la peinture, ni dans les autres arts qui dépendent du dessin. »

Tous les maîtres anciens ont toujours, comme Léonard de Vinci, recommandé à leurs élèves l'étude de la perspective, non pas de cette perspective savante qui raisonne beaucoup trop d'innombrables lignes à l'aide d'une règle et d'un compas, mais au moins de la perspective élémentaire, de la perspective du carré, qui est la pierre fondamentale, la base de toute espèce de tracé. Nous lisons à ce sujet dans l'ouvrage de Raphaël Mengs, ouvrage dont nous nous plaisons à citer souvent le texte, car tout y est bon : « Ce qui est indispensable au peintre comme perspective, c'est de connaître le plan, le carré dans tous ses aspects, le triangle, le cercle, l'ovale; mais, ce qu'il doit surtout bien connaître, c'est la différence du point de vue et la variété que produit le point de distance de près ou de loin. »

Mengs a raison, et il y a vraiment lieu d'être étonné qu'à notre époque on ose encore dessiner, et surtout peindre, avant de connaître la perspective, qui explique et enseigne tant de choses. Est-il permis à un peintre d'ignorer la dégradation générale des lignes, le changement, non de forme, mais d'aspect et de proportions des objets selon leur situation et leur distance? Peut-il ne pas savoir, en arrivant devant la nature, comment et à quelle distance il doit se placer pour bien prendre ce qu'on nomme l'*étude* ou le *tableau* [1]?

LA PERSPECTIVE AÉRIENNE

(Voir fig. 79 et 119.)

« Il y a, dit Léonard de Vinci, une espèce de perspective qu'on nomme *aérienne,* qui, par divers degrés des teintes de l'air, peut faire connaître la différence d'éloignement des divers objets. » La perspective aérienne est donc en peinture la juste apposition des teintes et des valeurs, selon la distance où se trouvent les objets qu'elles représentent.

Les teintes et les valeurs s'atténuent à mesure que nous nous éloignons des objets; cet affaiblissement plus ou moins grand des tons est dû à la masse d'air plus ou moins considérable qui s'interpose entre notre œil et les objets.

Il n'y a point de règles fixes pour la perspective aérienne, à l'égard de laquelle toute théorie ne pourrait être que vague et insaisissable comme l'objet dont elle traiterait; c'est au peintre à observer la nature et à en saisir les mystérieuses indications.

D'ailleurs, l'application de la perspective aérienne varie constamment selon le temps et les pays. Dans le Midi, la transparence de l'atmosphère fait que les objets conservent leur coloration vraie à de très grandes distances. Dans le Nord, au contraire, où l'air est si fréquemment chargé de nuages et de brouillards, les objets dans

1. Pour les détails et les explications techniques, nous renvoyons le lecteur à notre *Traité pratique de perspective.*

l'éloignement sont comme enveloppés d'un voile et n'offrent plus à l'œil que des masses superposées participant plus ou moins du ton de l'atmosphère.

On dit d'un tableau exprimant une grande distance : la perspective aérienne est bien observée dans ce tableau.

LE DESSIN

(Voir fig. 103 et 163.)

Après l'étude de la perspective, ce qui importe le plus au peintre d'aquarelle, c'est de *savoir dessiner parfaitement;* car pour lui, beaucoup plus même que pour le peintre à l'huile, *le dessin serré et étudié est indispensable. Il faut qu'il sache se placer devant la nature,* c'est-à-dire trouver l'endroit favorable pour prendre un site dans un ensemble simple et élégant; car l'aquarelle est surtout le genre gracieux. *Il doit connaître et comprendre le clair-obscur,* c'est-à-dire les principes de l'effet. Enfin, il faut que son dessin soit simple, ferme et nerveux.

Ingres a dit quelque part : « *Le dessin est la probité de l'art.* » En effet, celui qui veut être honnête ne doit pas, devant la nature, viser seulement à la coloration, mais encore à la forme, qui est plus que la couleur.

Ingres définit ainsi le dessin : « Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours; le dessin ne consiste pas seulement dans le trait. Le dessin, c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé... Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. » Impossible de dire plus en moins de mots; nous voudrions que cette merveilleuse explication fût gravée en gros caractères dans toutes les écoles de dessin; car elle est irréfutable et d'un grand enseignement.

Citons encore du même maître ce précepte, que nous engageons les aquarellistes à retenir et à méditer : « Dessinez longtemps avant de songer à peindre. Quand on construit sur un solide fondement, on dort tranquille. »

Le célèbre peintre-auteur Dufresnoy, dans son *Art de la peinture,* a dit aussi : « Ne donnez jamais aucun coup de pinceau qu'auparavant vous n'ayez bien examiné votre dessin, arrêté vos contours, et que vous n'ayez présent dans l'esprit l'effet de votre ouvrage. »

Le grand malheur de notre temps, c'est de vouloir exécuter vite; de là la tendance de beaucoup de jeunes peintres à négliger le dessin, à s'en affranchir presque complètement, le considérant comme une entrave, *alors qu'il doit rester pour eux ce qu'il est réellement, leur plus solide appui.*

LA COULEUR

Le coloriste est celui qui obtient les plus grandes variétés de tons et de valeurs; sa science repose surtout sur l'appréciation relative et l'application des tons, qui forment des gammes analogues à celles de la musique; ainsi, de même que le musicien a l'échelle des sons, le peintre a l'échelle des tons; de même que le ténor, le baryton ou la basse, le peintre prend une note plus ou moins élevée devant la nature, selon son individualité et son tempérament.

Le coloriste aux notes élevées est celui qui, bravement, sans hésitation, cherche la gamme brillante de la nature sans l'atténuer et en modifie seulement les notes selon leur distance.

« Si vous ne pouvez trouver le ton juste », disait Ingres, « et tout à fait vrai, tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent. »

« Nous sommes trop faibles », a dit Corot, « pour aborder le ton de la nature; aussi, lorsque nous sommes devant elle, pour ne point nous compromettre, transposons; que le ton soit trois fois plus faible que celui qu'elle présente : de cette manière, nous serons harmonieux. »

L'aquarelliste qui adopte les notes grises et procède par des tons légers, mais qui a toujours pour but l'harmonie des valeurs, peut être aussi bien coloriste que celui qui voit la nature en jaune ou en rouge et qui adopte les notes brunes, dorées, lumineuses et

chaudes. Ainsi, Ruysdael et Hobbema, qui ont une coloration grise. sont aussi bien des coloristes que Cuyp, dont la coloration est chaude, douce, harmonieuse.

En résumé, le meilleur conseil que nous puissions donner à l'aquarelliste, c'est de suivre son inspiration et son émotion devant la nature, selon son individualité, en se rappelant seulement les théories générales de l'art, qui le guideront et arrêteront au besoin ses écarts; mais que, devant ce modèle toujours admirable, il soit surtout sincère.

« Il faut copier la nature et apprendre à bien la voir », a dit Ingres; nous ajouterons que, quand on est fort, il faut l'interpréter de manière à produire une œuvre originale et personnelle.

LE COLORIS

Le *coloris* est simplement l'emploi des couleurs plus ou moins brillantes; ici l'œil de l'artiste est seul en jeu; selon sa nature, il voit jaune, rouge ou gris, et le coloris, qui n'est pourtant que le côté secondaire de l'art, est le côté qui attire ou repousse le plus les sympathies. Celui qui voit jaune a la prétention d'arrêter la lumière du soleil. Celui qui voit rouge déclare que le rouge est la couleur maîtresse par excellence, celle qui donne véritablement la vie à la nature. Celui qui voit gris, implacable pour les précédents, déclare que lui seul a le secret du grand art et qu'il en a trouvé les finesses en décolorant la nature. Il y a donc la peinture au coloris brillant et la peinture décolorée.

Celui qui voit sans parti pris reconnaît que les trois manières de voir peuvent être également parfaites. Vous êtes basse-taille, baryton ou ténor et vous chantez selon votre voix; peignez de même selon votre œil; mais efforcez-vous en même temps de donner de la finesse à votre coloris, ce que rend difficile l'emploi des couleurs brillantes.

Le coloris est indépendant de l'effet et du clair-obscur, quoiqu'il

Fig. 72.

en paraisse la conséquence. Le coloris a donc son génie particulier; il a aussi son originalité et même sa singularité.

LE CLAIR-OBSCUR

(Voir fig. 72, 73, 75, 77, 79, 85, 86 et 128.)

« Le clair-obscur, dit Mengs, est l'art de distribuer la lumière et les ombres. »

Plus tard, Diderot exprime ainsi la poétique séduction et l'effet puissant de cette distribution harmonieuse : « Que celui qui n'a pas étudié et senti les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond des forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits des villes, le jour, la nuit, laisse là les pinceaux; surtout, qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. »

C'est le clair-obscur qui, après la perspective linéaire, contribue le plus à faire paraître, sur une surface plane, les objets en relief et de formes variées et distinctes.

Le clair-obscur peut s'entendre de deux manières :

Dans le sens le plus large, clair-obscur signifie *passer des ombres aux lumières*. Ainsi, le temps est orageux, les nuages couvrent le ciel (fig. 72); malgré cela, le soleil fait ce qu'on pourrait appeler une trouée lumineuse et, apparaissant tout d'un coup, éclaire un coin de la nature, tandis que l'autre reste enseveli dans l'ombre; çà et là seulement vient encore jaillir quelque rappel de lumière : eh bien! ce passage subit de la lumière éclatante, selon sa distance, à l'ombre obscure ou transparente, c'est le véritable clair-obscur, autrement dit la variété des oppositions dans les grands aspects de la nature.

Clair-obscur, pris dans un sens plus restreint, se dit *des parties qui, dans un effet de lumière, sont dans l'ombre,* et s'entend particulièrement du modelé de ces objets par les demi-teintes ou les vigueurs.

Rembrandt est le maître du clair-obscur; nous signalons surtout aux paysagistes l'admirable effet de son *Paysage aux trois arbres.*

Les Anglais ont aussi beaucoup étudié ces effets et y ont souvent réussi. Parmi les Hollandais, les Ruysdael, les Hobbema, les Cuyp et autres y ont excellé. Il faut reconnaître que la représentation de ce grand drame de la nature est pour le paysagiste un des sommets de l'art, trop délaissé chez nous aujourd'hui. L'aquarelle se prête plus que l'huile à l'étude de ces grands aspects ; par la rapidité de l'exécution, elle permet de saisir plus vivement ces ensembles et, par ses qualités de lumière, de mieux grouper ces oppositions de clair et d'ombre.

Le clair-obscur, dit Eugène Fromentin, est l'art de rendre l'atmosphère visible et de peindre un objet enveloppé d'air. Son but est de créer tous les accidents pittoresques de l'ombre, de la demi-teinte et de la lumière, du relief et des distances, et de donner par conséquent plus de variété, d'unité et d'effet, de caprice et de vérité relative, soit aux formes, soit aux contours.

L'EFFET

L'effet peut se comprendre de plusieurs manières.

Chercher l'effet d'un motif signifie chercher l'heure de la journée où ce motif est le plus favorablement éclairé. Exemple : nous sommes en pleine forêt ; tout à coup les rayons du soleil, tombant derrière un groupe de hêtres (fig. 73), illuminent un coin de la nature ; les arbres qui sont dans l'ombre forment avec la lumière une opposition très puissante de ton et offrent un grand charme : voilà un effet.

L'effet est en quelque sorte le moyen magique de conduire l'œil du spectateur vers le point le plus intéressant du tableau.

L'effet est, dans la grande mélodie qui enveloppe le tableau, la note intéressante surgissant avec tout son charme et toute sa puissance.

L'effet se présente de mille manières ; autant d'individualités, autant de recherches d'effets différents. L'un aime les effets dra-

Fig. 73.

matiques, les orages, les tempêtes; l'autre, le calme, la simplicité; celui-ci, la force, la puissance, l'énergie; celui-là, les gracieuses et suaves harmonies du printemps.

Les effets de soleil levant et de soleil couchant sont aussi deux grandes scènes, tout écrites et lisibles pour ceux qui sont de force à les traduire.

L'étude de ces effets, pris sur nature, laisse toujours sur l'œuvre du peintre un charme indéfinissable.

L'effet est une partie du génie du peintre. Tous les grands maîtres, sans exception, ont, comme point d'appui, l'effet.

Savoir mettre une aquarelle à l'effet, c'est donc avoir déjà beaucoup de talent; car c'est l'un de ces grands côtés de l'art qu'on ne saurait jamais trop étudier : un motif insignifiant bien mis à l'effet peut produire une œuvre remarquable.

Effet et clair-obscur signifient à peu près la même chose : l'un est l'application raisonnée des ombres pour faire vibrer la lumière sur un seul point; l'autre, l'étude variée de ces ombres pour arriver au même but.

LES LUMIÈRES ET LES OMBRES

(Voir fig. 73, 74, 75 et 77.)

Dans une aquarelle formant tableau, *toutes les lumières doivent être subordonnées à la plus importante,* qu'elle se trouve dans le ciel ou dans le tableau; sans cette lumière principale, le tableau n'existe pas. Par contre, dans un tableau, *il doit y avoir une coloration obscure dominante,* qui soit la plus haute expression de la puissance et à laquelle toutes les autres colorations de même nature soient subordonnées.

Les plus fortes colorations se trouvent généralement en opposition des plus grandes lumières. (Exemple : fig. 73.)

Les lumières les plus intenses, quand elles sont opposées aux grandes ombres, semblent, par leur force, ronger le contour de ces

dernières ; *aussi ne faut-il jamais arrêter la silhouette des objets solides qui sont dans l'ombre et opposés à une grande lumière.*

LES OMBRES NATURELLES

Les ombres *naturelles* sont celles qui appartiennent en propre à un objet dans sa partie non éclairée ; ainsi, l'ombre qui est le modelé, qui donne le relief d'un tronc d'arbre, est l'ombre naturelle de cet objet.

Règle générale : en peinture, d'après une longue observation de la nature, *les ombres naturelles sont chaudes de ton,* c'est-à-dire que dans ces ombres se trouvent mêlés d'une manière appréciable, mais cependant en rapport avec le ton local de l'objet, du jaune et du rouge.

Examinez, par exemple, un tronc de hêtre, dont le ton local est gris froid. En l'étudiant attentivement, vous remarquerez que l'ombre de ce tronc est chaude.

Observez encore, au milieu de l'été, des groupes de feuillage, qui, à cette époque, sont d'un vert gris froid : vous verrez que leurs ombres sont d'un ton neutre et chaud.

Cette chaleur relative des ombres naturelles est due, en grande partie, aux reflets projetés par ceux des objets environnants qui reçoivent la lumière.

LES OMBRES PORTÉES

L'ombre *portée* est produite par l'interposition d'un objet entre un foyer lumineux et un autre objet.

L'ombre portée est froide de ton.

L'ombre portée diminue de force et s'élargit à mesure qu'elle s'éloigne de l'objet qui la porte.

L'ombre portée écrit à la fois la forme des objets qui la portent et la forme des objets qui la reçoivent. Remarquez, par exemple, l'ombre portée d'un tronc d'arbre sur un terrain : vous verrez que cette ombre indique les mouvements du terrain et que, s'il s'y ren-

contre un rocher, l'ombre l'entoure, l'enveloppe et en indique les sinuosités et les courbures excentriques en combinant ces mouvements divers avec les ondulations que peut offrir le tronc de l'arbre.

Le peintre doit observer avec soin toutes ces particularités, s'il veut produire une œuvre sérieuse.

LES REFLETS

(Voir fig. 74.)

On appelle *reflet* une lumière réfléchie sur un corps par les objets voisins : c'est comme un rejaillissement de rayons emportant avec eux, sur le corps qui les reçoit, une couleur empruntée à l'objet qui les renvoie.

VALEUR ET COLORATION DES OMBRES A DIFFÉRENTS PLANS

(Voir fig. 77. 125, 127 et 137.)

Les ombres sont toujours transparentes et légères sur les premiers plans, vigoureuses et opaques sur les seconds plans; il est facile d'en comprendre la raison : sur les premiers plans, l'œil distingue, lit en quelque sorte dans l'ombre, au lieu qu'à mesure que l'ombre s'éloigne, elle s'enveloppe et devient plus puissante. C'est un fait dont il est essentiel de bien se rendre compte, puisque la puissance des ombres du second plan sert heureusement de repoussoir aux premiers et aux derniers plans.

Les ombres, qui, dans les premiers plans, participent clairement pour l'œil des tons de la nature, tendent à devenir grises vers les seconds plans, et, plus elles s'éloignent, plus elles participent du ton du ciel, ce qui les rend bleuâtres, si le ciel est bleu, et gris bleu, si le ciel est gris.

Fig. 74.

LA LUMIÈRE

(Voir fig. 76, 127 et 137.)

L'étude de la lumière est pleine d'écueils; aussi nombre de peintres représentent-ils toujours la nature en temps gris; de cette manière, ils évitent une grande difficulté. Le peintre de la lumière a en effet à lutter contre le papillotage des rayons du soleil, et il doit commander à son effet, afin de le simplifier, de l'harmoniser et d'en règler les valeurs.

Le peintre de la lumière cherche les notes les plus élevées, et, pour se soutenir avec ces notes brillantes et ne pas tomber dans ce qu'on appelle le *criard,* il lui faut beaucoup d'art et de science dans la distribution de l'effet.

La lumière affaiblit la couleur et les tons et les dégrade plus ou moins, selon la place ou la distance à laquelle elle se trouve.

La lumière du soleil est chaude, mais d'un jaune fin, brillant; *elle ne peut jamais être représentée par le blanc pur.*

Notre grand coloriste Rousseau a dit quelque part : « Si vous voyez un peintre chercher la lumière, le jour où il la trouve, soyez sûr que celui-là a l'étincelle du génie. »

LA VALEUR DES TONS

Nous voudrions avoir à notre disposition toutes les ressources de la plume la plus habile pour traiter, suivant l'importance du sujet et avec toute la clarté qu'il demande, la grande question de la valeur des tons, question qui semble surgir aujourd'hui comme un principe nouveau; car, bien que les maîtres hollandais en aient montré dans leurs œuvres une constante préoccupation et une admirable entente, nul de ceux qui, parmi eux, nous ont laissé des notes écrites ne l'a traitée, au moins d'une manière spéciale.

On entend par valeur de ton la coloration plus ou moins puissante

qui appartient à chaque objet, selon sa distance; l'étude des valeurs relatives est donc pour le peintre la base, la pierre fondamentale de son œuvre; car il doit, bien entendu, représenter la nature, non par les petits détails ou le coloris, qui ne sont que des accessoires, mais par les valeurs et les rapports que ces valeurs ont entre elles.

En peignant, cherchez plutôt la valeur que la couleur; de cette manière, vous deviendrez un vrai coloriste.

Telle est l'importance des valeurs que, la peinture terminée, il faut, pour ainsi dire, pouvoir les numéroter, et que, dans une œuvre consciencieuse, on ne doit jamais trouver deux fois le même numéro, c'est-à-dire deux valeurs semblables.

Plusieurs moyens s'offrent au peintre pour faciliter cette recherche indispensable des valeurs :

Il peut *revoir son œuvre à la fin du jour :* à ce moment, sur le tableau comme dans la nature, les détails s'atténuent, s'effacent presque, et les valeurs composant l'ensemble restent seules.

Il peut *placer son tableau devant une glace :* l'œuvre, se trouvant renversée, prend un aspect nouveau, qui rend plus sensibles les rapports des valeurs entre elles.

Enfin, il peut *renverser son tableau la tête en bas :* le sujet s'anéantit complètement; les valeurs seules subsistent sous forme de taches dont il est facile d'apprécier la dégradation et les rapports.

Eugène Fromentin s'explique en ces termes sur les valeurs, dont il a fait dans son œuvre une si brillante et si savante application.

« Notre art pittoresque, genre historique, genre, paysage, nature morte, s'est compliqué depuis quelque temps d'une question fort à la mode et qui mérite en effet de nous occuper; car elle a pour but de rendre à la peinture et au dessin un de ses moyens d'expression les plus délicats et les plus nécessaires. Je veux parler de ce qu'on est convenu d'appeler les *valeurs*.

« On entend par ce mot d'origine assez vague, de sens obscur, la qualité de clair ou de sombre qui se trouve contenue dans un ton. Exprimée par le dessin et par la gravure, la nuance est facile à saisir : tel noir aura, par rapport au papier qui représente l'unité de clair, plus de valeur que tel gris.

« Or cette loi qu'il s'agit aujourd'hui de mettre en pratique, n'imaginez pas qu'on l'ait découverte; on l'a retrouvée parmi les pièces oubliées dans les archives de l'art de dessiner et de peindre. Peu de peintres en France en ont eu le sentiment bien formel. Il y eut des écoles entières qui ne s'en doutèrent pas, s'en passèrent et ne s'en trouvèrent pas mieux, on le voit maintenant. Si j'écrivais l'histoire de l'art français au dix-neuvième siècle, je vous dirais comment cette loi fut tour à tour observée, puis méconnue, quel fut le peintre qui s'en servit, quel est celui qui l'ignora, et vous n'auriez pas de peine à convenir qu'on eut tort de l'ignorer. »

Corot, cet esprit sincère, simplificateur par essence, eut le sentiment des valeurs en toutes choses, les étudia mieux que personne, en établit les règles, les formula dans ses œuvres et en donna de jour en jour des démonstrations plus heureuses.

C'est là désormais le principal souci de tous ceux qui cherchent, depuis ceux qui cherchent en silence jusqu'à ceux qui cherchent plus bruyamment et sous des noms bizarres.

LA PUISSANCE DE TON

Le peintre *puissant de ton* est celui qui aborde la nature avec le plus de force de coloration possible, et qui, par d'habiles et savantes oppositions, arrive à donner une idée de la solidité propre à chaque objet. Cet arbre, par exemple (fig. 75), a des ramures vigoureuses, saines, fortes, humides de sève; on en comprend au premier coup d'œil la force et la pesanteur. Tel autre arbre est gigantesque; mais il est vieux, son bois manque de sève, il est creux; sous sa force apparente on sent la faiblesse. Le vrai peintre doit faire deviner tout cela dans son œuvre; sa peinture doit avoir ce je ne sais quoi qui caractérise la diversité *morale* des types.

Celui qui à la puissance de ton ajoute la finesse et la légèreté des demi-tons est un peintre de premier ordre.

LA FINESSE DE TON

La *finesse de ton* est une des grandes qualités que doit rechercher le peintre d'aquarelle et l'une des plus difficiles à acquérir; aussi doit-il s'efforcer de bien se rendre compte du but à atteindre.

Dans la nature, les tons les plus éclatants ne sont jamais entiers ; il s'y mêle toujours un ton neutre quelconque, ce qui fait que le ton local est toujours très atténué, soit par les reflets du ciel, soit par la lumière du soleil ; c'est par la diversité de ces reflets et de ces demi-teintes que, pour l'œil exercé, la nature s'enveloppe de tons neutres, souvent indéfinissables comme mélange. L'expression de ces tons neutres, qui, malgré leur caractère vague, rappellent les couleurs de la nature, est ce qui constitue la finesse de ton.

Si l'aquarelliste doit toujours chercher la finesse de ton, ce n'est jamais, bien entendu, aux dépens de la vérité ; sans quoi il tomberait dans la convention.

L'ENSEMBLE

(Voir fig. 79, 82 et 137.)

L'ensemble est l'aspect général, d'abord du tableau, et ensuite des objets les plus importants qui le composent.

Ingres a dit : « N'ayez d'yeux que pour l'ensemble. Interrogez-le et n'interrogez que lui. Les détails sont des petits importants qu'il faut mettre à la raison. La forme large et encore large ! car elle est le fondement et la condition de tout. »

Le grand art en effet consiste dans la recherche de l'ensemble ; car, un objet étant bien vu d'ensemble et modelé avec toute la force possible, il suffit de quelques détails pour satisfaire l'œil (fig. 76). Voici sur ce sujet le sentiment de Reynolds : « C'est en exprimant l'effet général du tout ensemble qu'on parvient à donner aux objets leur caractère distinctif et véritable, et, toutes les fois que cela est observé, on reconnaît la main du maître, malgré les négli-

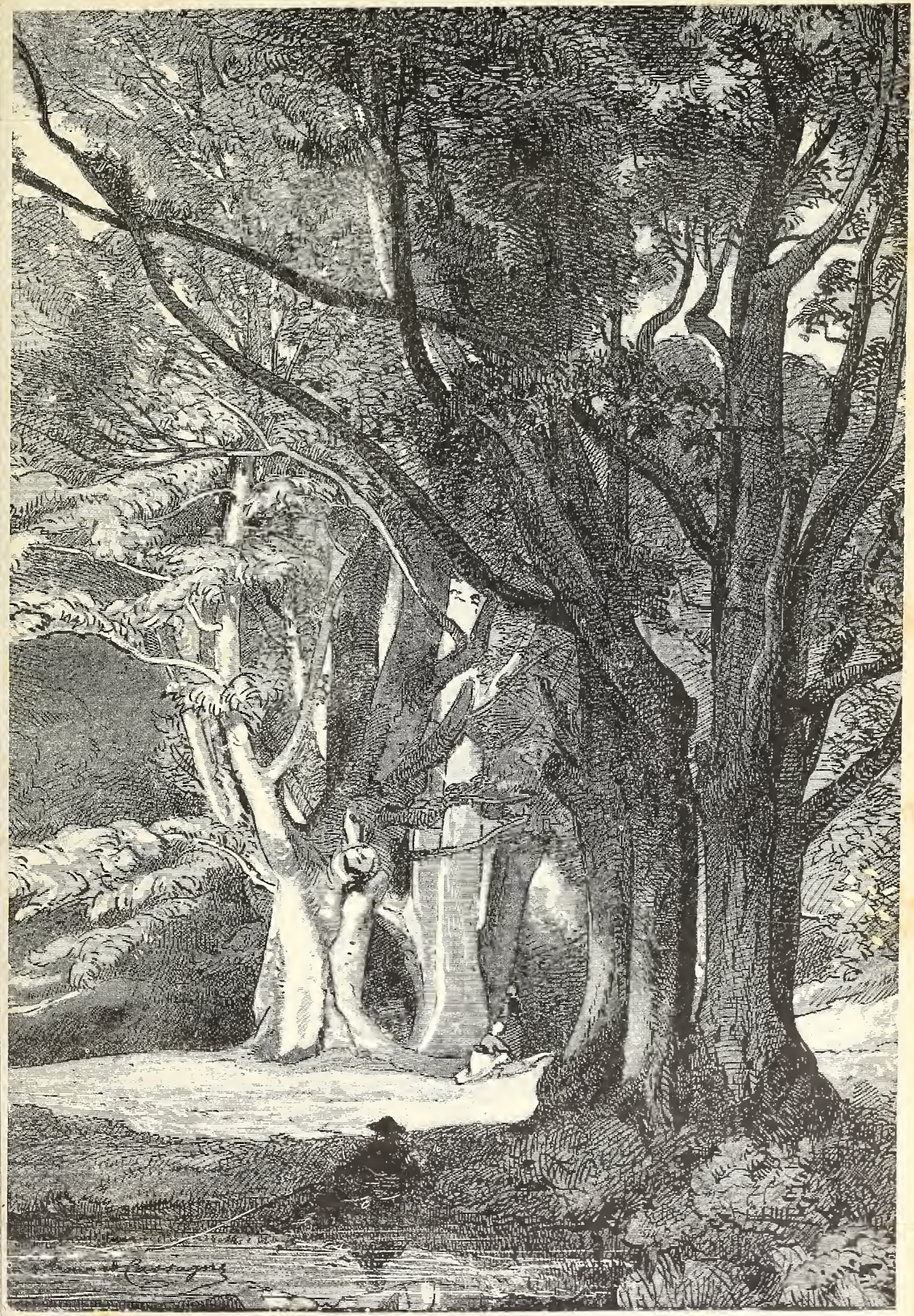


Fig. 75

gences que l'ouvrage peut d'ailleurs offrir. On peut même aller plus loin et remarquer que, quand l'effet général seul est bien rendu par une main habile, l'objet se présente à nous d'une manière plus frappante que lorsqu'il est exécuté avec la plus scrupuleuse exactitude. »

« Le grand art est d'être précis sans trop expliquer, de tout faire comprendre à demi-mots, de ne rien omettre, mais en sous-entendant l'inutile; d'avoir la touche expéditive, prompte et rigoureuse; le mot juste et rien que le mot juste, trouvé du premier coup et jamais fatigué par des surcharges; la palette très abondante, le répertoire entier des tons connus. » (Eugène Fromentin.)

Combien de peintres d'aquarelle accordent trop d'importance au détail et arrivent par ce moyen à la sécheresse et à la dureté! Une fois tombé dans cette voie, on ne se relève presque jamais.

Devant la nature, le débutant, absorbé par les détails, promène son œil de l'un à l'autre; le voilà tout près du précipice : s'il suit son impression, son œuvre va représenter une véritable carte géographique; qu'il s'efforce donc, s'il ne veut pas tomber, de se rappeler les préceptes des maîtres et de ne voir que l'ensemble.

LA VARIÉTÉ

(Voir fig. 126 et 129.)

La variété en tout est dans l'art un des points essentiels. Rien ne se ressemble dans la nature; les objets, la couleur, la forme, les valeurs, tout enfin y est varié; aussi est-ce devant la nature seulement que le peintre obtient cette grande variété qui rend son œuvre forte et vraie.

Le peintre enfermé dans son atelier, quoique entouré de bonnes études, reste toujours, dans la composition et l'exécution du tableau, au-dessous de l'œuvre faite en face de la nature. Faite chez lui, son œuvre gagne en habileté, en tenue dans l'ensemble; mais la coloration vraie s'affadit, les audaces disparaissent, sous prétexte d'har-

Fig. 76.

monie; adieu la variété, qui est l'accent de la vie et de la force, qui seule rend vivante la nature prise sur le fait !

Pour le peintre sincère, la nature considérée dans son ensemble présente, au point de vue de la forme, de l'exécution et de la coloration, une variété qu'il faut bien observer et chercher constamment.

L'EXÉCUTION

L'exécution s'entend à la fois du moyen matériel employé pour traduire la nature et de la manière dont le peintre use, selon son tempérament, des divers matériaux mis à sa disposition. Pour l'aquarelle, dont nous nous occupons ici, ces matériaux sont, ainsi que nous l'avons déjà dit, *le papier, la couleur à l'eau, le pinceau de martre et la brosse.*

L'exécution a sans doute une grande importance, mais il ne faut pas qu'elle tue l'œuvre; or, ce qui jette le plus de défaveur sur l'aquarelle, c'est précisément le triste sacrifice qui, dans ce genre plus que dans tout autre, est fait au procédé. L'aquarelliste qui se laisse dominer par les moyens d'exécution, qui en devient l'esclave, qui tombe dans le *léché,* si apprécié des ignorants, est perdu pour l'art; c'est dès ce moment un fabricant d'images, à qui la nature ne suffit plus et qui croit en imposer par le brio et une certaine habileté dans la manœuvre du pinceau. Loin de s'arrêter devant ces œuvres bâtardes qui souvent et malheureusement ont du succès, il faut s'en éloigner; car ce sont des œuvres malsaines, dont la vue ne peut que gâter le goût et fausser la sincérité de l'appréciation artistique. Lors donc que l'on fait une aquarelle, *il faut penser à la nature et oublier le moyen matériel.* Que l'exécution du peintre se voie le moins possible. Soyez habile, mais ne vous préoccupez pas de montrer votre habileté; n'ayez qu'un but : la vérité et la sincérité de la représentation.

« La touche, disait Ingres, est l'abus de l'exécution; elle n'est que la qualité des faux talents et des faux artistes, qui s'éloignent de l'imitation de la nature pour montrer simplement leur adresse.

Au lieu de l'objet représenté, elle fait voir le procédé; au lieu de la pensée, elle dénonce la main. »

L'exécution ne doit jamais paraître pénible, quelques difficultés que l'on ait eu à vaincre et, quand même une partie de l'œuvre aurait été lavée et recommencée dix fois, on doit toujours y voir la franchise et la facilité; si au contraire on devine un travail fatigué, pénible, c'est que l'œuvre est mauvaise. La meilleure correction qu'on puisse y faire, c'est de la déchirer et de la recommencer.

En résumé, usez de tous les moyens matériels possibles, non pour produire simplement une œuvre jolie et coquette, mais pour produire une œuvre forte et sincère.

LES DÉTAILS

Comme nous l'avons déjà dit, un grand écueil à éviter pour celui qui se trouve devant la nature, ce sont les détails inutiles; il faut des détails, sans doute, mais seulement les principaux; autrement, l'ensemble y perd.

Les détails ne doivent nuire en rien à la masse : elle seule doit se voir; les détails, si parfaits qu'ils puissent être dans leur espèce, doivent être sacrifiés, sans regret, à l'ensemble.

En un mot, il ne faut jamais oublier que *le tout est plus important que la partie.*

LE RELIEF

Le relief, apparence du corps des objets, rend en quelque sorte leur physionomie matérielle et palpable.

Le relief est produit par la force du modelé, suivant une heureuse entente des ombres et des clairs.

L'HARMONIE

(Voir fig. 79, 120 et 126.)

L'harmonie, dans une œuvre complète, se trouve à la fois *dans l'ensemble, dans la couleur et dans l'effet : dans l'ensemble,* lorsque toutes les lignes sont dans les proportions voulues et qu'un côté du tableau est bien balancé par l'autre; *dans la couleur,* lorsque cette dernière a bien sa valeur selon la place qu'elle occupe; *dans l'effet,* lorsque les ombres lient bien l'ensemble et donnent le relief vrai aux objets selon leur place et leur distance.

L'harmonie, considérée par rapport à la coloration générale du tableau, peut revêtir trois caractères différents :

Le premier se rencontre dans la manière brillante, celle dont les couleurs sont vives et peu mélangées, manière qui a pour qualité de représenter plus sincèrement la nature vivante et pour danger de conduire facilement aux tons d'éventail.

Le deuxième est déterminé par les tons rompus offrant une harmonie générale dans le tout, sans qu'on y remarque rien qui rappelle la palette du peintre ou les couleurs primitives. Ici, la qualité est dans la finesse et l'écueil dans la monotonie.

Le troisième se présente dans l'œuvre où domine un ton argentin ou gris de perle. La finesse se retrouve encore ici; mais ce coloris tombe facilement dans la lourdeur, ou, comme dit souvent Reynolds, « dans la farine ».

Ces trois caractères résument à peu près toutes les espèces d'harmonies qui peuvent être produites au moyen des couleurs.

LE TON LOCAL

(Voir fig. 125.)

Le *ton local* se dit de la couleur même des objets; *c'est,* par conséquent, *le ton local qui exprime la vérité de la coloration.* La

grande difficulté est de *le mettre juste à sa place, selon la distance où il se trouve, et en rapport avec l'ensemble et l'harmonie du tableau.*

LES TONS COMMUNS

Les *tons communs* viennent malheureusement se placer maintes fois sous le pinceau de l'aquarelliste ; car les couleurs à l'eau ont un tel brillant par elles-mêmes que, pour les rompre, il faut une certaine sûreté dans les mélanges. Les tons communs sont donc ceux qui, n'étant pas suffisamment rompus par les tons opposés, se trouvent trop crûment posés sur le papier : tons communs, parce que tout le monde peut les obtenir, le mélange étant nul ; tons communs, parce que l'artiste a vu la nature avec la couleur qui lui est propre et non avec l'enveloppe dont l'air la revêt.

On appelle *tons criards* les tons éclatants et communs qui, n'étant pas à leur place, attirent l'œil et sont pour le peintre ce que les fausses notes sont pour le musicien.

On appelle *tons aigres* les tons d'une crudité et d'un éclat exagérés dus à un œil mal exercé et à un goût ignorant de l'harmonie.

LA QUALITÉ DE TON

Qualité de ton se dit de la force, de la finesse du ton, de sa vérité et de sa justesse ; du mélange varié des différentes colorations de même nature, mais de qualités différentes. Ainsi, quand on dit d'une aquarelle qu'elle a de grandes qualités de ton, on exprime par là une de ses qualités par rapport à la puissance et à la vérité raisonnée des tons.

REMARQUES DIVERSES

Reynolds a dit : « Le peintre qui consulte souvent la nature renouvelle ses forces ; il n'oubliera pas facilement les règles de l'art, qui sont simples et en petit nombre ; la nature est fine, subtile

et infiniment variée; il n'est pas au pouvoir de la mémoire de conserver tout ce qu'elle présente; il est par conséquent nécessaire d'avoir sans cesse recours à elle; il n'y aura pas de fin à l'instruction de l'artiste et, plus sa vie sera longue, plus il approchera de la véritable et parfaite idée de l'art. »

Bien peindre, a dit Fromentin, c'est bien dessiner ou bien colorer, et la façon dont la main agit n'est plus que l'énoncé définitif des intentions du dessinateur ou du peintre. Si l'on examine les exécutants sûrs d'eux-mêmes, on verra combien la main est obéissante, prompte à bien dire sous la dictée de l'esprit.

Le peintre d'aquarelle, pendant ses premières années d'études, doit être sincère devant la nature, naïf, et peindre surtout simplement : cette naïveté et cette sincérité, en effet, conduisent à la connaissance intime de la nature. Que cette science alors lui serve, non plus à copier naïvement, mais à interpréter savamment, tout en paraissant naïf.

« Le grand art, disait Harding, est de dissimuler l'art », c'est-à-dire de dissimuler la science employée à vaincre la difficulté.

Trop de sincérité n'est pas l'art. L'art, c'est l'exaltation de la vérité et du mensonge; l'un, habilement combiné avec l'autre, fait les harmonies vibrantes qui charment l'œil.

Être vrai dans les notes brillantes et inexplicable dans les notes sombres : voilà l'art.

Le procédé doit *paraître* avoir été ignoré par le peintre, dont la vraie science est de faire valoir les beautés de la nature en négligeant les parties insignifiantes, pour avoir un tout intéressant.

Raphaël Mengs s'exprime ainsi sur le même sujet : « Les ouvrages de l'art qu'on appelle en général de bon goût sont ceux où les objets principaux sont bien exprimés ou ceux qui sont exécutés d'une manière facile, de sorte que le travail s'y trouve caché; ces deux genres plaisent également, parce qu'ils nous donnent une haute idée de l'artiste qui les a faits. On croit qu'il n'a rien ignoré en faisant le choix des objets principaux ou qu'il a su beaucoup en travaillant ses ouvrages avec tant de facilité. »

Léonard de Vinci a dit : « Un peintre ne doit jamais s'attacher servilement à la manière d'un autre peintre, parce qu'il ne doit pas représenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature, laquelle est d'ailleurs si abondante et si féconde en ses productions qu'on doit plutôt recourir à elle-même qu'aux peintres, qui ne sont que ses disciples et qui donnent toujours des idées de la nature moins belles, moins vives et moins variées que celles qu'elle en donne elle-même, quand elle se présente à nos yeux. »

Cependant, ainsi que le dit Dufresnoy, « ce n'est pas assez que d'imiter de point en point et d'une manière servile toute sorte de nature; il faut que le peintre en prenne ce qui est le plus beau, comme l'arbitre souverain de son art, et que, par le progrès qu'il y aura faits, il en sache réparer les défauts et n'en laisse point échapper les beautés fuyantes et passagères. »

Le figure 77 résume ce que nous avons dit sur le clair-obscur, l'effet, la lumière, l'harmonie, etc.

Fig. 77.

TROISIÈME PARTIE

COUP D'ŒIL SUR LA NATURE

LETTRE DE JOSEPH VERNET

AUX JEUNES ARTISTES

Nous considérons comme une heureuse découverte la lettre que nous allons placer sous les yeux du lecteur. Cette lettre, fort peu connue, contient pour le jeune peintre un grand enseignement ; c'est toute une théorie sur l'art exprimée dans le sentiment de celles de Dufresnoy, de Mengs et de Reynolds; les observations qu'elle renferme, venant d'un homme aussi éminent que Joseph Vernet, sont de précieuses indications pour éclairer la route si obscure de l'art et apprendre au jeune artiste à diriger lui-même ses observations.

Joseph Vernet était un grand luminariste, qui a quelquefois côtoyé Claude le Lorrain; ses compositions sont toujours d'une grande distinction, sa couleur d'une extrême finesse et ses effets toujours justes ; c'est le premier peintre de marine que la France ait eu; une lettre de lui sur les principes de l'art est donc une chose précieuse; aussi serions-nous heureux de pouvoir contribuer à la faire connaître d'un plus grand nombre de personnes, persuadé que tous ceux qui s'occupent d'art trouveront dans les conseils du maître un utile et haut enseignement.

Voici la lettre de Joseph Vernet :

« Le moyen le plus court et le plus sûr est de peindre et de dessiner d'après nature. Il faut surtout peindre, parce qu'on a le dessin et la couleur en même temps.

« Il faut d'abord bien choisir ce qu'on veut peindre d'après nature ; il faut que le tout se compose bien, tant par la forme que par la couleur et le clair-obscur.

« Il faut ensuite se placer, si on le peut, de façon à être éloigné de l'objet qui est sur le premier plan de deux fois sa hauteur, ou de deux fois sa largeur, si cet objet du premier plan est plus large que haut.

« Il faut, après s'être placé ainsi, prendre, pour sujet de votre dessin ou de votre tableau, ce que le même coup d'œil peut embrasser, sans remuer ni tourner la tête ; car, chaque fois qu'on la tourne pour voir un objet qu'on n'apercevait pas, ce sont tout autant de tableaux nouveaux qui demanderaient le changement de la forme des objets, celui de leurs plans, et par conséquent celui de la perspective.

« Après avoir bien choisi ce qu'on veut peindre, il faut le copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire mieux faire en ajoutant ou en retranchant ; on pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau et se servir des choses que l'on a faites d'après nature.

« Une chose qui nuit infiniment aux jeunes gens, ce sont les faux principes qu'ils ont reçus, ainsi que les faux raisonnements qui en sont la suite.

« Ils ne peuvent se défaire des uns et des autres qu'en copiant ou en examinant la nature, qui les fera apercevoir des erreurs dans lesquelles l'habitude et la routine des ateliers les avaient fait tomber.

« Il faut absolument faire ce qu'on voit dans la nature ; si un objet se confond avec un autre, soit par sa forme ou par sa couleur, il faut le faire tel qu'on le voit ; car, s'il fait bien dans la nature, il fera bien en peinture.

« Les choses dont la couleur paraît fade dans la nature ne le seront pas en peinture, si elles sont bien imitées.

« Si l'on veut bien voir la couleur des choses, il faut toujours les comparer les unes aux autres, comme par exemple les verts des arbres, des plantes, des herbes, etc.; sans cette précaution, elles paraissent d'abord de la même couleur, quoiqu'elles soient cependant d'une teinte différente, selon leurs distances et l'interposition de l'air qui existe d'un plan à un autre.

« Une prairie paraît être d'abord du même vert d'un bout à l'autre, ainsi qu'un rang d'arbres de la même espèce; mais, si l'œil passe rapidement des objets qui sont près de nous à ceux qui sont éloignés, on s'apercevra facilement de la différence qui existe dans leurs tons ou leurs couleurs.

« Pour ce qui regarde les eaux, elles ne peuvent réfléchir les objets que lorsqu'elles sont pures et tranquilles, parce qu'alors leur surface unie les rend semblables à un miroir. Les objets qui s'y reflètent doivent être d'un ton moins fort que les objets qui les causent, c'est-à-dire les clairs moins clairs et les ombres moins prononcées ; ainsi la couleur des objets doit s'affaiblir et participer un peu de la couleur de l'eau, surtout si les eaux éprouvent quelques petites ondulations, par l'agitation de vents légers.

« Les reflets des objets doivent être toujours perpendiculaires et jamais obliques.

« Il faut que l'heure que l'on choisit pour peindre un tableau se fasse sentir partout et que chaque objet participe du ton général qu'offre la nature.

« Il est rare que l'on puisse employer du blanc pur dans les objets que le soleil éclaire. Si l'on introduit surtout le foyer de la lumière dans le tableau, tout doit céder à ce foyer, sans quoi il ne peut y avoir d'harmonie.

« Ce n'est que dans le cas où l'on suppose la lumière hors du tableau qu'on peut employer du blanc pur, parce qu'alors ce blanc ne sert pas d'objet de comparaison et qu'on suppose le principe de la lumière encore plus clair.

« On ne doit jamais faire porter des ombres sur les eaux, à moins qu'elles ne soient troubles : alors elles ressemblent à un corps dense qui peut recevoir du clair-obscur.

« L'atmosphère étant plus ou moins chargée de vapeurs, surtout près de la terre, cette vapeur, venant à être éclairée par le soleil, est plus claire près de la terre: de là vient que, dans l'éloignement, le bas des montagnes est plus clair que le haut.

« Plus on est distant d'un objet, plus il y a de vapeurs interposées entre l'œil et cet objet: voilà la cause pour laquelle on aperçoit moins les détails et que la couleur de ce même objet se montre affaiblie. Cet effet se manifeste surtout dans les ombres des corps, qui, selon la distance où ils se trouvent de notre œil, n'offrent plus que des masses incertaines, dans lesquelles le ton général de l'air doit se faire sentir.

« Quels que soient les objets que puisse représenter un tableau, il ne sera beau qu'en proportion de l'harmonie générale qui y sera répandue; c'est pour cela qu'il faut souvent parcourir d'un œil rapide tous les objets que vous offre la nature, et ne jamais perdre de vue cette harmonie générale si séduisante, mais à laquelle on n'arrive qu'en comparant les tons que prennent les objets dont votre tableau se compose, en raison de leur distance. »

A la suite de cette lettre, où se trouve si bien exprimée la nécessité, pour le peintre, de voir et d'étudier la nature, nous ne pouvons résister au désir de faire connaître l'opinion d'un maître plus moderne sur le même sujet.

Voici ce que Léopold Robert écrivait au moment où il arrêtait la composition de son tableau le *Départ des pêcheurs de l'Adriatique*. « Je crois que la nature inspirera bien plutôt un véritable homme de génie que toutes les représentations qu'on en a faites, parce que, avec son imagination, l'artiste n'a pas besoin de l'ouvrage des autres pour se diriger et que la nature lui offrira toujours des matériaux sûrs; ensuite chacun voit la nature bien différemment: il y en a qui trouveront des beautés sublimes où d'autres n'aperçoivent rien. »

LETTRE DE CHARLET SUR L'AQUARELLE

« L'aquarelle est un genre agréable et commode ; agréable en ce qu'il cause peu d'embarras, peu de salissure, et que tout ce qui est nécessaire pour le faire peut se renfermer dans une boîte de six pouces sur quatre, et, par conséquent, le rendre facile pour le voyage. Ajoutez à cette boîte un calepin de feuilles de papier tendues les unes sur les autres, et vous pourrez explorer la forêt et la montagne.

« L'aquarelle de marche ou de campagne ne peut être qu'une espèce de sténographie des objets qui nous frappent et dont nous voulons rapporter le souvenir ; c'est un léger lavis qui doit nous donner l'effet et le sentiment de couleur des objets. Comme dans la nature les effets de lumière changent rapidement, il faut promptement charpenter son ensemble, ayant soin de l'écrire fortement, ne s'occupant que des masses ; puis, d'une teinte légère de sépia, accuser fortement la partie d'ombre dans laquelle il faudra se renfermer. Donc il est urgent de prendre un parti, de saisir un moment, un effet, et de s'y attacher ensuite ; de là la nécessité d'abandonner les détails pour ne voir que l'ensemble des lignes et les grandes masses de lumière et d'ombre.

« J'ai beaucoup pratiqué l'aquarelle et peut-être puis-je donner quelques bons conseils dans cette partie de la peinture à l'eau. Ainsi, lorsque votre dessin est charpenté comme trait et massé comme ombre, vous vous occupez des grandes teintes lumineuses de votre ciel d'abord, puis de vos fonds, ensuite de vos premiers plans, terrains, arbres, fabriques ; mais, au nom de ce que vous avez de plus cher, ne cherchez point à fondre vos teintes : où vous

voyez du violâtre, mettez-en ; où vous voyez du verdâtre, posez-en ; de même du bleu, du vert. Ne vous effrayez pas si votre dessin ressemble à une mosaïque, à une marqueterie : tant mieux ; l'importance est de savoir où il y a du bleu ou du jaune.

« Vous massez aussitôt vos arbres à leur valeur relative, c'est-à-dire en harmonie avec la valeur que vous avez donnée à la lumière, évitant le noir. Oh ! le noir est la mort de toutes choses, comme il est chez nous un signe de deuil ; donc évitez-le.

« Votre dessin proprement massé et votre effet arrêté, vous pourrez alors mettre le plus ou le moins, sacrifier d'un côté, augmenter de l'autre et ajouter quelques détails de nature ; mais, avant toutes choses, la grande silhouette comme trait et le grand aspect comme effet.

« C'est ainsi qu'il faut procéder ; aussi ce n'est pas sans raison que, dans les modèles que j'ai établis ou fait établir pour l'école, j'ai sacrifié les détails aux masses ; c'est afin de pénétrer les élèves de ce grand principe : *Les masses avant tout.*

« L'aquarelle qui se fait dans l'atelier ou le cabinet peut, quand elle est d'un homme habile, rivaliser avec l'huile et même lui être supérieure comme finesse de ton dans la lumière ; mais l'écueil est dans les ombres et le clair-obscur. Le papier, absorbant le ton et formant un léger duvet blanc à la superficie, force souvent à gommer davantage, et dès lors on a beaucoup de peine à revenir sur son travail. Le mieux est de masser fermement ses ombres en préparant toujours avec des tons chauds et transparents ; puis, quand le dessin est presque terminé, de le glacer avec une eau légèrement gommée, pour n'y plus revenir. Il se peut qu'il y ait aussi d'autres moyens ; mais celui-ci m'a souvent réussi... quand j'ai réussi... car on peut réussir comme procédé et s'enfoncer comme produit.

« L'aquarelle est un genre qui s'est perfectionné depuis vingt ans[1] ; pendant dix ans ce fut une fureur aquarello-monomanique qui s'empara de la haute société ; il fallait avoir son album, et dans cet album un choix de dessins plus ou moins beaux, plus ou moins

1. Ceci a dû être écrit vers 1840.

chers, qui attestaient le goût de l'amateur et lui donnaient position dans le monde, comme connaisseur et protecteur éclairé des arts.

« Bonington, Anglais d'origine, mais ayant étudié en France, porta dans son temps l'aquarelle à son plus haut degré d'habileté. J'ai vu de lui une aquarelle de neuf pouces sur six qui avait été vendue trois mille six cents francs. C'était un effet de soleil, un dessin entièrement clair ; un seul groupe d'arbres formait la masse brune opposée à la lumière, et cette lumière, la traversant en quelques parties, venait scintiller sur l'eau : c'était un vrai Claude Lorrain.

« Plusieurs artistes après Bonington, MM. Decamps, T. Johannot, H. Vernet, Bellangé, P. Delaroche, etc., etc., ont fait des aquarelles très recherchées lors de la fureur des albums.

« Moi-même j'en ai fait quelquefois d'assez heureuses ; j'en ai vendu jusqu'à quinze et dix-huit cents francs, bon nombre à mille et à cinq cents francs. J'aurai à en rendre compte au jugement dernier : quel vol ! Enfin, je n'avais pas l'intention ; j'espère donc de la circonstance atténuante. »

Charlet a été un maître en aquarelle, et quiconque a vu ses œuvres charmantes où déborde l'esprit et dans lesquelles le *métier* est maîtrisé par la science avec tant de force et d'habileté sera heureux de retrouver tracée par la main du maître une donnée sur un genre qu'il connaissait à fond et qui lui était si familier.

Toutefois, quand Charlet, parlant du noir, dit qu'il est la mort de toutes choses, que le lecteur n'aille pas s'y tromper, le maître veut parler du noir employé comme noir, et non de cette couleur employée dans l'infinité de ses mélanges et de ses dégradations.

Plus loin, il conseille de glacer avec une eau légèrement gommée ; c'est un moyen dont il parle en maître et qu'il employait de même ; mais que le débutant se tienne bien en garde contre l'abus de ce moyen, qui le conduirait vite au brillant vulgaire de la toile cirée.

Que l'élève médite encore la fin de cette lettre, où le maître avoue avec une si naïve bonhomie n'avoir pas toujours réussi ; la conclusion à en tirer, c'est que l'homme réellement fort est toujours, en raison de sa science même, forcément modeste.

LE TABLEAU

Le tableau est, pour le peintre, au point de vue artistique, un ensemble d'objets qui frappent ses regards et dont l'aspect l'impressionne fortement.

Il y a dans la composition du tableau le procédé, l'imitation et l'art.

Le difficile devant la nature, surtout pour le débutant, c'est de trouver le tableau : la nature est un livre dont la lecture n'est possible qu'à celui qui a déjà de l'expérience.

Le tableau est partout : sur les bords des rivières, dans la plaine, dans la forêt. Le trouver et savoir reconnaître la véritable place qui permet de juger de la beauté la plus saillante de l'ensemble, comme coloration et comme forme pittoresque, c'est l'effet d'un sentiment naturel, d'une sorte d'intuition du beau dans la nature ; aussi ne chercherons-nous pas à établir de théorie à cet égard et nous contenterons-nous de présenter quelques observations qui pourront aider à la solution du problème.

Nous pensons que, lorsqu'on est devant la nature, il faut toujours chercher le tableau et ne point se contenter d'un de ces simples fragments qu'on appelle *études*.

L'aspect d'un bel ensemble formant tableau habitue l'œil à la recherche des combinaisons harmonieuses de lignes et d'effet et fournit la meilleure étude qu'on puisse faire.

Quand on est devant la nature, on doit s'efforcer de trouver d'abord un beau premier plan, soit arbre, terrain ou rocher; *que ce premier plan intéressant soit toujours un peu à droite ou à gauche et jamais au milieu du tableau.*

Ce qui constitue l'entente du tableau, c'est une note dominante comme force; c'est aussi une note dominante comme lumière, soit dans le ciel ou ailleurs, et une vibration de couleur ou exaltation colorante à un endroit voulu du tableau. Ces trois notes bien à leur place constituent en quelque sorte l'animation, la vie de l'ensemble.

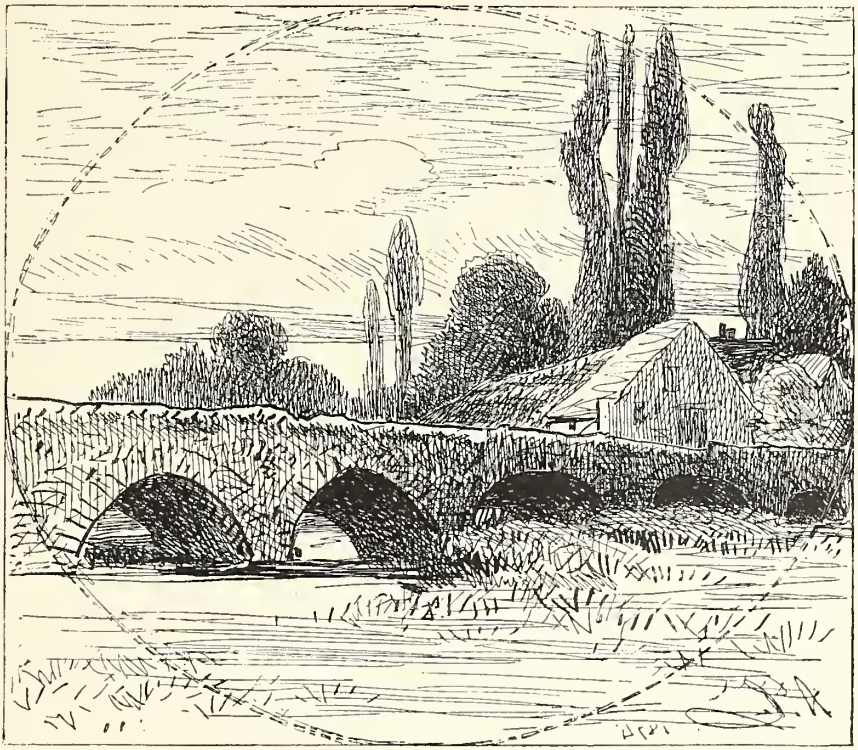


Fig. 78.

Lorsque l'œil regarde la nature, les rayons visuels décrivent un cercle (fig. 78) et vont se concentrer vers le point principal, c'est-à-dire vers le point qui correspond au centre de l'œil; c'est en raison de ce cercle décrit par les rayons émanant de l'œil que le travail aux quatre angles du tableau est négligé, l'œil ne voyant qu'indirectement ces quatre angles.

« Un tableau, dit M. J.-D. Regnier dans son livre *De la lumière et de la couleur,* n'est pas ce qu'on peut voir sans changer de place,

mais tout ce qu'on peut voir avec netteté sans que la vue change de direction et d'un seul coup d'œil; car, chaque fois que l'œil change de direction, il voit une autre scène, d'autres objets ou d'autres actions; chaque regard différent constitue pour l'œil un tableau différent; autrement dit, chaque jet de vue sur une scène quelconque constitue un tableau. »

La figure 79, eau-forte de l'une de nos aquarelles, peut être prise comme type du tableau. La plus grande lumière est dans le ciel; la plus grande coloration, comme force, se trouve vers la droite, sur l'arbre le plus important, et l'exaltation du coloris, sur le terrain du premier plan.

Tous les noirs, tous les bruns, toutes les lumières, en un mot, le coloris général du tableau doit être subordonné aux notes les plus élevées: c'est ce qui fait l'unité du tableau.

Jamais deux clairs semblables, jamais deux noirs ou deux tons de même force ne doivent exister dans le tableau, et cette variété doit s'étendre à la forme et à la dimension des objets. C'est dans cette variété bien entendue, conforme à la nature, où il n'y a ni formes, ni couleurs, ni valeurs semblables, que consiste l'harmonie.

Le véritable tableau n'existe réellement que s'il a été fait d'après les grandes lois de la composition, auxquelles il n'est permis de déroger en aucune manière. Une œuvre où ces lois ne seront pas strictement observées sera toujours une œuvre incomplète, quel que soit le mérite du peintre qui l'aura produite.

Fig. 79

LES CIELS

(Voir fig. 80, 84 et 137.)

Le ciel, dans tous les genres de peinture, offre toujours une grande difficulté; car il faut qu'il soit tout à la fois aérien, fin, vibrant et profond.

Savoir faire les ciels, c'est connaître le côté le plus difficile de l'art et celui qui tient sous sa domination l'harmonie du tableau, surtout dans le paysage.

L'importance du ciel a été fortement caractérisée par Rubens dans ces mots : « Le ciel fait ou défait le tableau. »

Voici, d'autre part, comment Diderot apprécie l'influence du ciel sur le tableau : « Le ciel répand une teinte générale sur les objets. La vapeur de l'atmosphère se discerne au loin; près de nous, son effet est moins sensible; autour de moi, les objets gardent toute la force et toute la variété de leurs couleurs; ils se ressentent moins de la teinte de l'atmosphère et du ciel; au loin ils s'effacent, ils s'éteignent, toutes leurs couleurs se confondent, et la distance, qui produit cette confusion, cette monotonie, les montre tous gris, grisâtres, d'un blanc mat, ou plus ou moins éclairé, selon le lieu de la lumière et l'effet du soleil. »

LE CIEL UNI

(Voir fig. 123 et 126.)

Parlons d'abord du ciel clair, sans nuages, soit bleu, soit gris.

La première difficuté qui se présente dans l'exécution d'un ciel, c'est, comme disent les peintres, de le faire *plafonner,* c'est-à-dire

de lui faire bien exprimer la distance qui le sépare de l'œil de celui qui le contemple, en d'autres termes, de le faire bien *fuir*. C'est pour arriver à ce résultat que la coloration et les valeurs des différentes parties du ciel doivent être bien observées selon leur distance.

Dans les ciels purs, il est indispensable de faire bien sentir la *vibration,* c'est-à-dire le mouvement de l'air, mouvement que le premier coup d'œil jeté sur un ciel bleu ou gris permet rarement d'apercevoir, mais que fait parfaitement comprendre un examen plus attentif.

Les peintres qui n'observent pas la nature et qui, par conséquent, la connaissent peu, se contentent, s'ils voient un ciel gris ou bleu, de poser une teinte grise ou bleue et de la dégrader jusqu'à l'horizon. Or ce n'est pas par un ton plat simplement dégradé qu'on peut représenter un tel ciel et rendre les vibrations de l'air, mais au contraire par une grande variété de tons.

MANIÈRE DE PEINDRE UN CIEL UNI ET D'EN CARACTÉRISER LES VIBRATIONS

Le dessin étant complètement fait, prendre le gros pinceau de petit-gris (fig. 26), le tremper dans l'eau et mouiller toute la partie du ciel qu'il s'agit de faire; après quoi, prendre le pinceau en martre noire (fig. 20), passer un léger ton se dégradant proportionnellement au ton du ciel; puis, vivement, profitant de l'humidité, reprendre un ton plus intense avec un plus petit pinceau, et çà et là, à des distances plus ou moins rapprochées, poser ce nouveau ton, dont il faut également raviver la force selon la distance : c'est ainsi qu'on peut rendre l'effet de l'air.

Il est nécessaire de bien se rappeler que les ciels doivent, autant que possible, être peints d'une touche ferme, légère et facile, puisqu'elle a pour but d'exprimer l'air.

Voici un autre moyen. Prendre, avec le gros pinceau de martre noire (fig. 20), une teinte légère, en rapport avec le ton local visible, et faire le ciel; si, comme cela arrive devant la nature, cette teinte commence à sécher avant qu'on ait terminé, attendre qu'elle soit

complètement sèche; prendre ensuite le pinceau plat en petit-gris (fig. 26), mettre de l'eau sur le ciel, et, avec le pinceau plus petit en martre noire, modeler les vibrations comme il vient d'être dit. Ce moyen est le plus simple et peut être utilement employé.

« Un ciel uni n'est jamais assez travaillé, disait Turner : plus on travaille ces ciels, mieux cela vaut. »

L'élève ne doit pas oublier que souvent, quand on veut pousser un ciel et lui donner beaucoup d'intensité, il faut le mouiller trois ou quatre fois et repasser les glacis et les vibrations; pourtant nous ne conseillons pas de vouloir obtenir trop de l'aquarelle; le mieux, comme on dit, est l'ennemi du bien.

LES CIELS ORAGEUX

Les ciels orageux, ces grands drames de la voûte céleste, nous impressionnent beaucoup et, qu'on nous permette de le dire, nous sont particulièrement sympathiques. Ces effets, que Rembrandt a traduits avec tant de force et dont il est resté le maître, ont eu nous un admirateur passionné, et nous ressentons une émotion plus vive devant un Hobbema ou un Ruysdael que devant un Claude Lorrain; non pas que nous n'admirions ce dernier, mais notre tempérament nous pousse de préférence vers les scènes fantastiques et puissantes; elles excitent plus notre enthousiasme que les paysages ensoleillés et calmes.

L'aquarelle, comme nous l'avons déjà dit, est d'une exécution plus rapide que l'huile; mais il ne faut pas s'exagérer les moyens qu'elle met à notre disposition. Quelque habile qu'on soit, quelque effort de volonté que l'on fasse, l'étude de la forme exacte d'un ciel orageux est impossible; on peut saisir la scène principale, les rapports de lumière, bien diviser ses groupes et ses distances (fig. 80 et 127; mais comment reproduire les formes ravissantes qu'offrent à certains jours orageux les ciels d'été? Tout ce qu'on peut faire, c'est de s'efforcer d'en approcher aussi près que possible et de s'estimer heureux, si l'on arrive à l'à peu près.

MANIÈRE DE PEINDRE LES CIELS ORAGEUX

Après avoir vivement et légèrement indiqué les principaux groupes de nuages, prendre le gros pinceau de petit-gris (fig. 26), mouiller la partie du ciel qu'on veut travailler; puis, rapidement, composer sur sa palette deux ou trois tons et avoir à sa disposition deux pinceaux. Ainsi préparé pour la lutte, commencer par modeler les nuages avec les tons les plus clairs et y glisser avec vivacité des demi-teintes, puis des teintes plus foncées et enfin les dernières vigueurs du modelé; ensuite, avec un morceau de buvard, ramener les lumières de ces nuages et terminer le modelé des fonds en mélangeant du blanc avec la couleur.

Un troisième pinceau, celui-là humide seulement, peut être aussi fort utile pour retrouver les lumières des nuages, simultanément avec le buvard; car, passé sur la couleur humide, il la boit et, par ce moyen, ramène la lumière.

MANIÈRE DE DIMINUER OU D'AUGMENTER LA LÉGÈRETÉ D'UN CIEL

Lorsque le ciel est fait, s'il présente des parties trop lourdes, il faut prendre le pinceau plat en petit-gris (fig. 26), le remplir d'eau et le passer deux ou trois fois sur la partie qu'on désire diminuer, pendant qu'elle est encore humide; si l'on a trop enlevé, il faut modeler de nouveau dans l'eau.

LES RAPPORTS DU CIEL AVEC LE TABLEAU

(Voir fig. 134, 135 et 137.)

Le ciel doit toujours s'accorder, comme forme et comme couleur, avec le tableau.

Si le tableau est en hauteur, les nuages doivent monter vers la

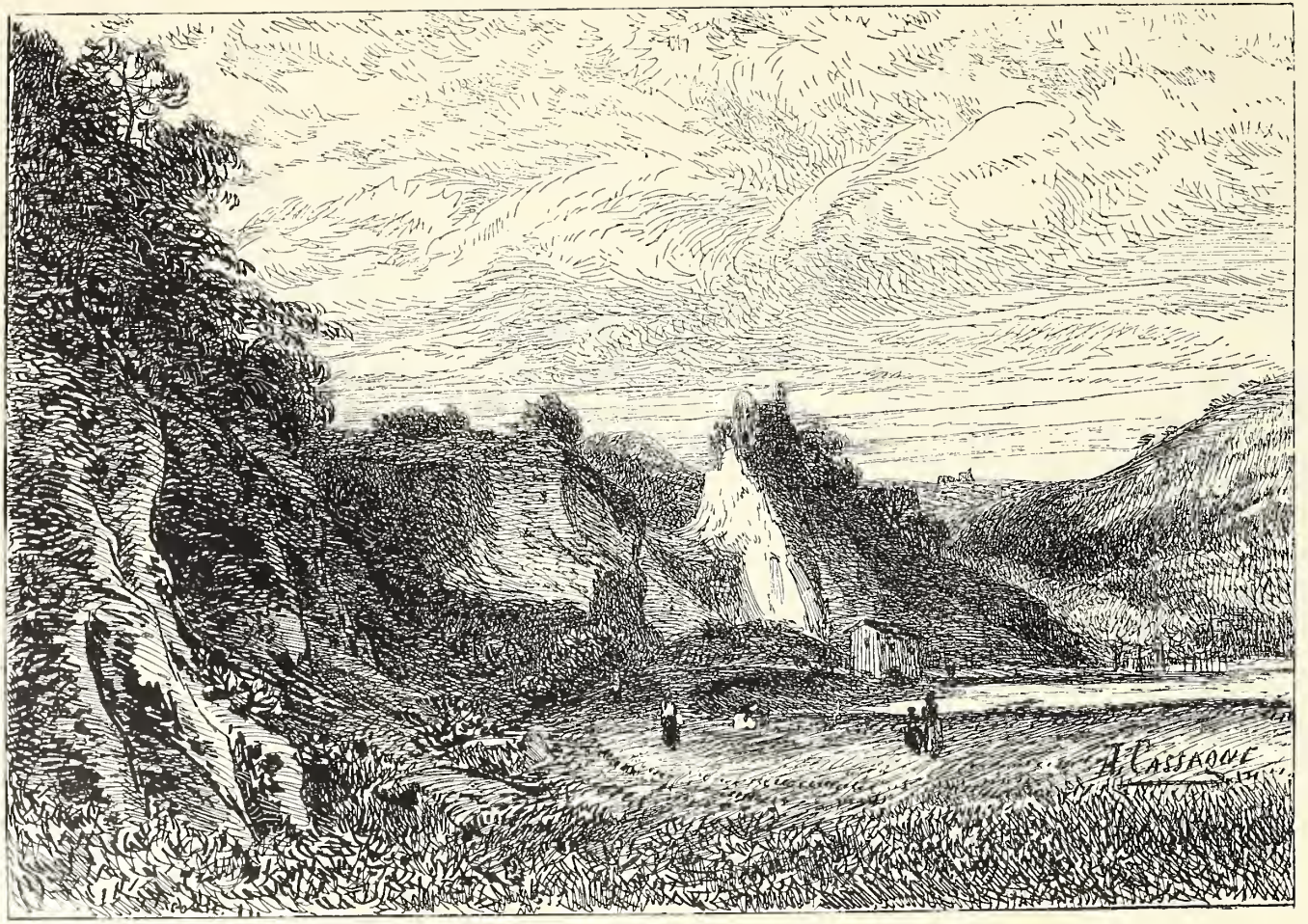


Fig. 80.

droite ou vers la gauche. Si le tableau est en largeur, les nuages doivent glisser horizontalement (fig. 80). Ainsi le veut l'harmonie, et cela se comprend facilement.

Si le ciel est bleu, comme cela arrive souvent dans le Midi, les ombres portées et les reflets doivent être d'un gris bleu.

Si, au contraire, le ciel est gris blanc, toutes les ombres portées et les reflets doivent participer du gris blanc; ainsi de suite pour toutes les variétés de coloration du ciel.

Il faut que le ciel soit toujours en rapport d'harmonie avec les ombres et même avec le ton local des objets. L'élève doit mûrement réfléchir à ce grand principe; plus il l'étudiera, mieux il en comprendra l'importance.

LES MONTAGNES ET LES LOINTAINS

L'un des écueils à éviter dans l'aquarelle, ce sont les duretés sur les bords, surtout pour les lointains ou les montagnes ; aussi recommandons-nous de commencer par les lointains et, une fois qu'on les a réussis, de faire le ciel ; car alors il est possible d'envelopper les lointains dans ce dernier et, de cette manière, de les adoucir ; si pourtant, cela fait, les bords ou quelques parties du ciel

Fig. 81.

sont trop durs, il faut, avec le pinceau ordinaire, placer légèrement de l'eau sur ces parties et, prenant une petite brosse comme celle que représente la figure 81, la frotter légèrement sur les parties qu'on vient de mouiller, ce qui adoucira immédiatement les contours ; le difficile est d'arriver juste et de ne point exagérer ce frottis de la brosse dure qui, si elle enlevait trop, apporterait un remède pire que le mal.

L'emploi du pinceau-éponge (fig. 33 et 34, page 48) est aussi un excellent moyen pour combattre la sécheresse des bords.

Les lointains doivent être aussi simples que possible ; il faut ne voir que la masse, l'ensemble, et bravement rejeter les détails inutiles.

L'importance des fonds est ainsi affirmée par Rubens : « Ce dernier ayant été prié de prendre un jeune homme pour élève, la personne qui le sollicitait cherchait à l'y engager en disant que ce jeune homme était déjà avancé dans l'art et qu'il pouvait lui être utile pour peindre les fonds. — S'il en est ainsi, répondit en souriant Rubens, il n'a plus besoin de mes conseils[1]. »

1. *L'Art de peindre,* de Dufresnoy, traduit par Renou

LES TERRAINS ET LES ROCHERS

Nous nous garderons bien de donner des recettes pour représenter les terrains et les rochers, et d'imiter les auteurs de ces petits volumes dans lesquels on trouve la « manière de peindre les terrains, de représenter les rochers, de rendre les eaux transparentes, etc., etc. », et jusqu'à la « manière de faire un ciel au petit bonheur ». Ce sont là de purs enfantillages, indignes de fixer l'attention des gens sérieux. L'observation, la réflexion, l'étude, voilà ce qu'il faut pour représenter la nature, et non des phrases oiseuses ou des explications sans portée.

LES TERRAINS

(Voir fig. 89, 112 et 129.)

Comme coloration par rapport aux arbres, les terrains sont presque toujours d'un ton plus clair, ce qui se comprend, puisque la lumière du soleil et le reflet du ciel les éclairent plus directement. Il en est de même du coloris ou de la qualité de ton des herbes, par exemple, dont le vert est bien différent de celui du feuillage des arbres. L'expérience démontre suffisamment ce principe.

Les terrains des seconds et des derniers plans doivent être touchés selon leur forme et leur ondulation, en partant du plan le plus éloigné pour venir vers le premier. A ce modelé il faut ajouter, çà et là, les détails saillants comme coloration et comme fraîcheur de ton.

Si le terrain ne forme pas seul le tableau, s'il n'a pas une impor-

tance capitale, si enfin il est meublé d'arbres ou de rochers, il doit être simple dans ses détails et s'effacer, en quelque sorte, pour laisser tout l'intérêt aux objets plus importants qui en couvrent la surface.

LES ROCHERS

Traiter avec toute l'importance qu'elle mérite une question aussi vaste que celle des *rochers* est une chose impossible. Nous habitons six mois de l'année dans la forêt de Fontainebleau, où les rochers sont vilains de forme, mais admirables de couleur; or, quand nous arrivons devant eux pour les représenter, nous ne faisons jamais deux fois le même mélange de couleurs. Les rochers du Dauphiné ne ressemblent en rien, comme couleur et comme forme, à ceux qui bordent l'Océan ou la Méditerranée. Nous ne pouvons dire qu'une chose : Voyez, étudiez et représentez ces admirables morceaux de la nature avec le plus de sincérité qu'il vous sera possible; évitez la routine et ne comptez que sur un travail opiniâtre pour vaincre les difficultés.

La figure 82 offre un exemple de rochers.

Fig. 82

Fig. 83.

ENTRÉE DE FORÊT

Dessin à l'encre de Chine terminé par quelques touches à la plume pour les principaux détails et les grandes vigueurs (fig. 83).

Chaque arbre prend un ton particulier selon la place qu'il occupe, et l'accent spécial que communique à ces arbres leur mouvement vertical s'enlève franchement en valeur sur la partie horizontale, c'est-à-dire sur le terrain. Les trois taches noires qui se trouvent sur les trois premiers arbres et les grandes lumières qui frappent le premier arbre forment les deux notes dominantes; la seconde valeur lumineuse est dans le ciel, et la troisième note, écho déjà affaibli, sur la chaumière du second plan. Notre dessin, si peu terminé qu'il paraisse, se présente donc sous les conditions imposées par les lois artistiques', puisqu'il peut se résumer ainsi : le terrain offre un demi-ton d'ensemble; les arbres, pris dans leur tonalité générale, présentent la valeur colorée, et le coin de ciel d'où s'échappe la note lumineuse vient faire vibrer le tout et donner sa place à chaque groupe.

LA FERME

Dessin à la plume complété par un léger lavis d'encre de Chine (fig. 84).

L'aquarelliste appelle souvent à son secours le travail de la plume, qu'il complète par un léger lavis d'encre de Chine, d'encre ordinaire ou même de sépia. La plume, en écrivant rigoureusement la forme des détails, donne plus rapidement à l'ensemble l'aspect d'un croquis terminé; si maintenant on enveloppe ce croquis linéaire d'un ton local quelconque, toujours en observant strictement les plans et les valeurs, il faut bien reconnaître que ce lavis peut devenir pour l'aquarelliste et même pour le peintre un excellent et précieux renseignement.

La figure 84 présente dans cette donnée un dessin type mis à l'effet par l'encre de Chine. On remarquera d'abord l'unité de composition. Les nuages s'accordent avec l'ensemble par les oppositions et par la direction générale. La première partie du ciel est colorée; la seconde partie présente un nuage demi-teinté qui détache la coloration du coteau et le fait par conséquent s'enlever en valeur sur le ciel. La ferme se dessine en demi-ton sur le fond. Le terrain formant le premier plan est meublé par un chemin dont les sillons profonds indiquent le passage de lourdes voitures dans une terre molle et argileuse. La note brillante claire est sur le mur blanc et fuyant de la ferme et la note colorée est donnée par le dessous du pont. L'ombre portée par le bord du toit sur la partie éclairée de la ferme indique que cet effet est pris de deux à trois heures.

Fig. 84.

LA SÉPIA

(Voir fig. 85, 86, 122, 126, 129 et 131.)

La *sépia,* genre charmant, très cultivé par les anciens, s'exécute comme l'aquarelle proprement dite, mais avec une seule couleur, la sépia, qui donne son nom au genre. La sépia est, par cette raison, le meilleur genre à étudier pour le débutant, qui n'a point alors à se préoccuper du mélange de différentes couleurs, mais simplement de l'emploi de l'eau en plus ou moins grande quantité, selon les teintes qu'il veut obtenir. De cette manière, il apprendra vite l'art du lavis et l'emploi des teintes selon les valeurs. Comme il devra faire un certain nombre de sépias avant de passer à l'aquarelle, s'il n'avait pas de modèle de ce genre, il pourrait prendre un dessin bien mis à l'effet et exécuter une sépia d'après ce dessin. Enfin, à défaut de la couleur appelée sépia, il pourrait faire un lavis dans des conditions de travail tout à fait identiques avec du noir d'ivoire. Ce serait surtout le cas, s'il copiait un dessin; car le noir d'ivoire en rendrait parfaitement les tons dans leurs divers accents et leurs dégradations.

Il y a deux espèces de sépias : la sépia *naturelle,* qui est d'un beau ton brun noir, et la sépia *colorée,* qui n'est autre que la sépia naturelle mise au feu, ce qui en change le ton en un ton plus rouge et plus chaud, fort beau également, mais moins fin que celui de la sépia naturelle.

Pour la sépia, comme pour l'aquarelle, un bon dessin est indispensable. Le papier à employer est le même.

Dans l'exécution, il faut, surtout au début, procéder par l'ombre, méthode qui offre, particulièrement pour ce genre, une réussite presque certaine.

LE SOIR

Sépia naturelle (fig. 85).

Cette sépia, dont l'effet représente une fin de jour, offre dans son ensemble quatre notes essentiellement différentes : 1° le ciel, d'un ton clair; 2° le fond en demi-ton clair et vaporeux, noyé dans la lumière du ciel; 3° le village avec sa coloration forte; 4° les terrains, dont le demi-ton coloré sert à faire valoir les autres plans.

Exécution par le ton local.

Commencer par le ciel. Le ciel fait, il reste la partie terrestre. Si habile que l'on soit, le difficile, dans l'exécution par le ton local, c'est de ne pas perdre son dessin sous la teinte, afin de pouvoir bien placer les tons et les modeler à leur place. Voici ce qu'il est très utile de faire : placer çà et là quelques masses, quelques points, croisées ou cheminées, qui seront pour l'enveloppe générale des points de repère destinés à guider le peintre.

Pour l'exécution, commencer par le village du fond, puis, passant au village du second plan, prendre la teinte la plus claire et envelopper le village complètement d'un ton qui ne soit pas trop mouillé; essuyant ensuite le pinceau sur le bord du verre, prendre de la couleur plus ou moins forte et, toujours en la délayant sur la palette, en envelopper bien également le pinceau et glisser des teintes sur l'église, sur les chaumières; enfin, modeler le village le plus possible; peut-être ce modelé ne sera-t-il pas complet du premier coup; mais, en continuant l'exécution, on trouvera l'occasion d'y revenir. Avant que la teinte du village soit complètement sèche, placer la teinte du terrain en l'unissant à celle du village et le modeler. Laisser sécher le tout, faire une teinte légère et la repasser sur le premier et sur le second plan, en profitant de l'humidité de cette teinte pour compléter le modelé du village et du terrain. La sépia étant sèche de nouveau, placer les détails saillants et les fermetés. Remarquer que la note vibrante claire est dans le ciel et la note sombre sur les chaumières.

Le Soir

Fig. 85

Le Matin

Fig. 86

INTÉRIEUR DE VILLE AVEC SON BEFFROI

Sépia colorée (fig. 86).

La sépia colorée, par son joli ton chaud, qui est également d'une grande finesse, peut concourir à des œuvres charmantes.

Dans notre dessin, la lumière entre vers la gauche et glisse sur les maisons du premier et du second plan. Le ciel, quoique nuageux, est clair, ce qui permet au beffroi de prendre, par sa forte coloration, sa place en valeur. Les fabriques se détachent successivement en demis-tons vers la droite ; les ombres portées sont, comme toujours, plus colorées à mesure qu'elles s'approchent des plus grandes lumières. Dans l'ensemble que présente cet intérieur de ville, les différentes valeurs peuvent être classées ainsi : 1° le ciel, 2° le beffroi, 3° les fabriques, 4° le terrain. La note claire se trouve sur la seconde maison de droite; la note colorée, sous les piliers de cette même maison.

LES ARBRES

L'*arbre* est ce qu'il y a de plus beau, de plus merveilleux dans la nature de plein air; car il est la plus haute expression de la force extensive et de l'éternelle et vivante harmonie du règne végétal.

Observé sous les aspects multiples de ses types nombreux, l'arbre est toujours le roi, le maître du tableau ; il est enfin, pour le paysagiste, la raison d'être de son œuvre, et dans l'ensemble pictural l'arbre n'est jamais surpassé que par l'arbre.

Traduire avec le crayon ou le pinceau ces chefs-d'œuvre de la nature de manière à en offrir une représentation en même temps poétique et vraie, tel est le but du peintre, du dessinateur, et rien n'est plus difficile que d'enseigner les moyens d'atteindre ce but. Comment, en effet, donner, par une brève théorie sur les arbres, une idée de leurs formes merveilleuses et de la variété de leurs espèces? Nous allons néanmoins nous efforcer de dire sur ce sujet ce que nos longues observations nous ont appris.

LE CHÊNE

LE CHÊNE LIBRE

(Voir fig. 89.)

L'arbre, selon la place qu'il occupe dans la nature, prend une physionomie à part.

Si le chêne se trouve sur un plateau, dans une plaine (fig. 87), son tronc a généralement peu d'élévation ; mais il est épais, ramassé, et attaché sur le sol par des crampons larges et puissants ; car ils ont à soutenir ce tronc trapu sur lequel s'étale librement une tête gigantesque, qui use et abuse de sa liberté. Cette tête, dépouillée de son feuillage, se compose de ramures ou branches nerveuses et fortes, surtout à l'endroit où elles s'attachent au tronc ; les unes figurent de gigantesques serpents, les autres de longs bras qui semblent vouloir couvrir la terre. Ces vastes branchages de l'arbre libre pren-

nent de grandes proportions, et cette tête, qui décrit un large cercle, présente toujours dans sa silhouette une grande variété.

Le chêne est, pour nous, un des arbres les plus merveilleux de la création, l'un des plus pittoresques et celui qui donne le mieux l'idée de la force unie à une majestueuse élégance.

Fig. 87.

LE CHÊNE DES FORÊTS

Le chêne des forêts, des hautes futaies surtout, est un type à part; il ne ressemble en rien au chêne libre; son pied s'étale large et puissant; ses racines, semblables à des couleuvres, courent çà et

là sur le sol, et le géant s'élève droit et solide sur son pied gigantesque. A mesure que les années viennent, ses branches se dessèchent, meurent, le vent les brise, et il en résulte des plaies dont les cicatrices, bientôt enveloppées d'une écorce épaisse, donnent à la forme générale un aspect étrange et fantastique (fig. 88).

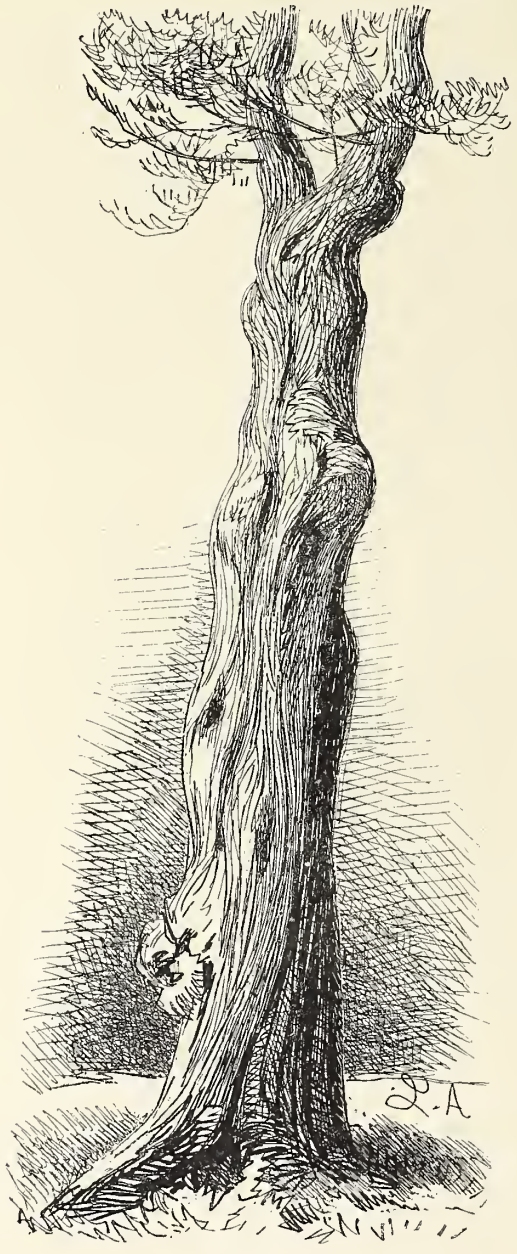


Fig. 88.

LES BRANCHES

Les chênes des futaies s'élèvent à des hauteurs prodigieuses. C'est entre eux une lutte de géants, pour arriver à voir le ciel et à recevoir les rayons du soleil ; on dirait, en les regardant, qu'ils font des efforts inouïs pour se surpasser les uns les autres. Ce n'est qu'à une hauteur énorme que des branches noueuses et fortes s'étendent à droite et à gauche, comme pour repousser les faibles et dominer cette mer de têtes d'arbres (fig. 90).

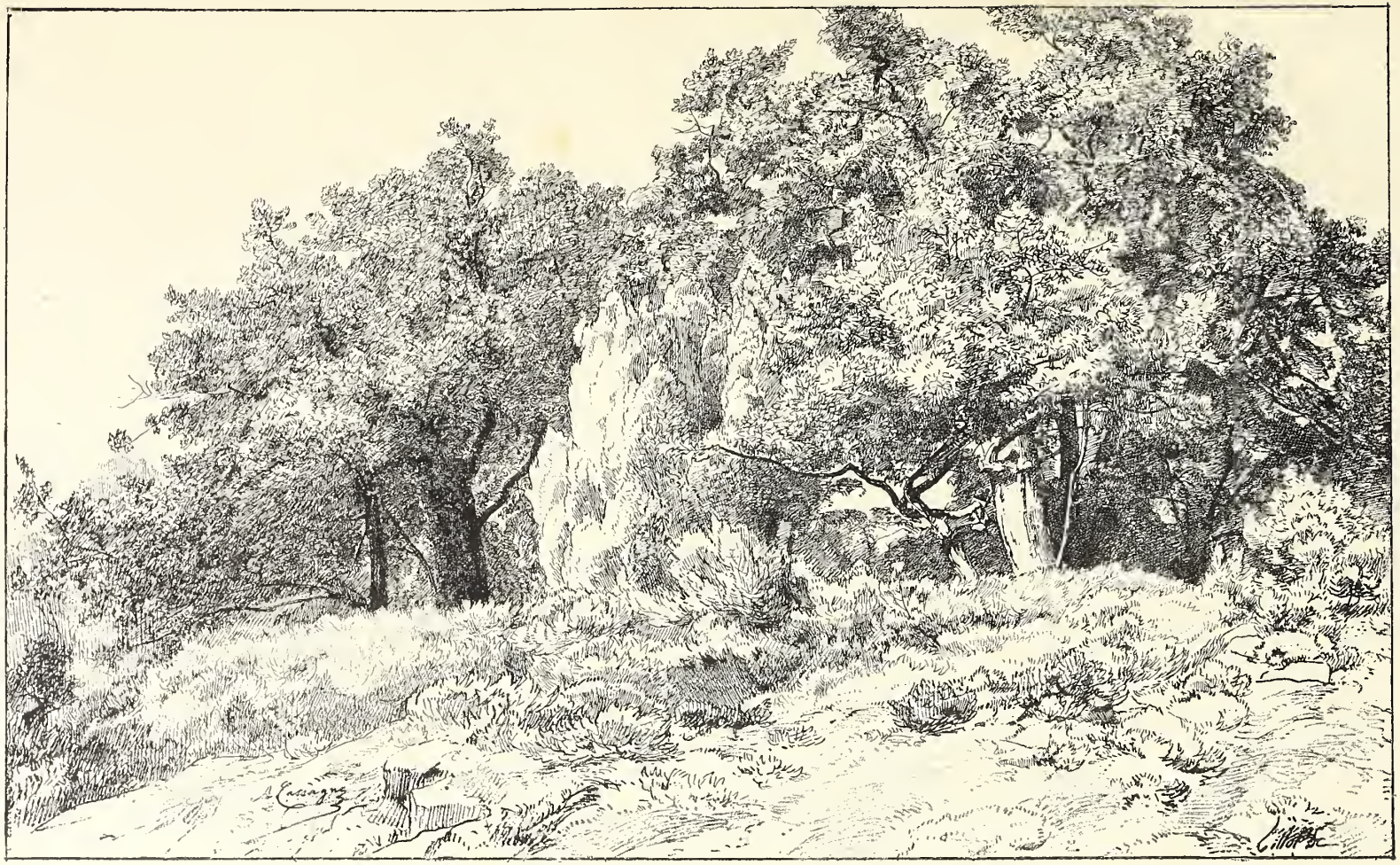


Fig. 89.

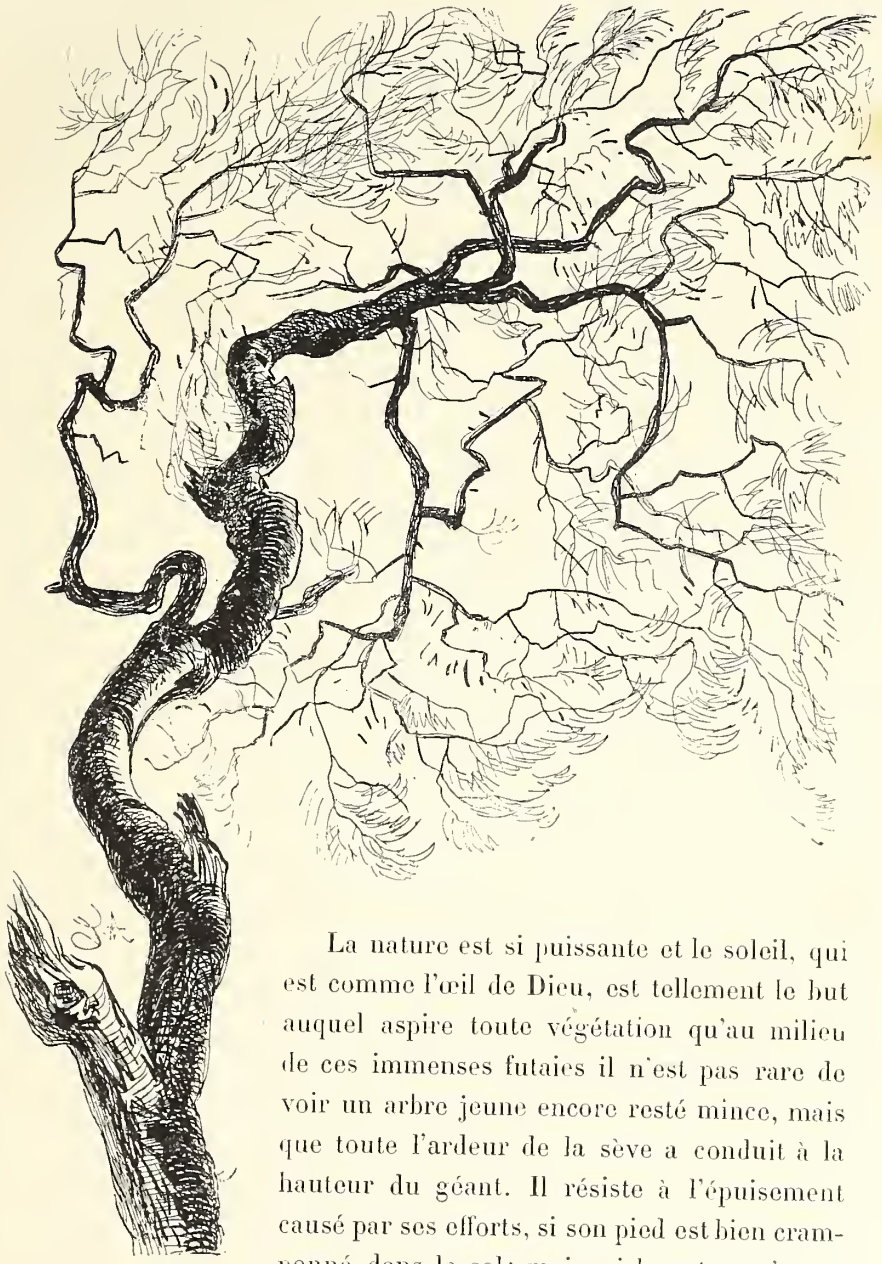


Fig. 90.

La nature est si puissante et le soleil, qui est comme l'œil de Dieu, est tellement le but auquel aspire toute végétation qu'au milieu de ces immenses futaies il n'est pas rare de voir un arbre jeune encore resté mince, mais que toute l'ardeur de la sève a conduit à la hauteur du géant. Il résiste à l'épuisement causé par ses efforts, si son pied est bien cramponné dans le sol; mais, si la nature n'a pas accompli son œuvre avec toute la sagesse possible, on voit, par un beau jour d'été, le jeune arbre, victime, pour ainsi dire, de son aspiration vers le soleil, s'affaisser en

Fig. 91.

faisant trembler le sol.

L'aquarelliste doit dessiner avec le plus grand soin les ramures et le corps de l'arbre, et surtout leur conserver leurs caractères. Il doit remarquer comment les branches viennent généralement s'attacher à l'arbre, comment elles s'y unissent d'une manière solide, comment l'écorce lie et semble presser fortement la branche pour la consolider encore.

Il faut aussi remarquer avec quel art infini a lieu la dégradation de grosseur des branches : telle branche, qui s'attache sur une branche mère, est au moins d'un tiers plus petite que celle-ci.

Bien attacher les branches est la preuve d'une grande science et d'un grand mérite : c'est ce qui caractérise le vrai dessinateur.

Les branches sont les parties les plus

Fig. 92.

essentielles de l'arbre; le feuillé, qui en est l'habit, ne peut se faire que si le corps a été bien étudié dans la réalité et les proportions de ses formes. Le squelette d'un arbre doit être étudié comme le squelette du corps humain.

LE TRONC

S'il est indispensable de bien analyser les branches et de les caractériser selon leur distance et leur situation sur l'arbre, il ne l'est pas moins de figurer savamment le tronc, qui maintient cet énorme faisceau, d'en étudier les particularités et surtout l'ensemble, et de le modeler selon sa coloration (fig. 91); il faut, en outre, que l'ombre se lie parfaitement avec le reflet et la demi-teinte; que surtout le ton de l'ombre participe bien du ton local.

Pour le tronc d'arbre dans la lumière, *la vé-*

rité du ton local ne se lit que près de la demi-teinte ; où frappe fortement le soleil, la vérité de ton disparaît ou est affaiblie (fig. 92). Ce principe est le même pour *les détails, qui ne sont saillants que près de l'ombre* et qui disparaissent là où frappe le soleil.

OMBRES PORTÉES PAR LES BRANCHES

Les ombres portées doivent écrire exactement la forme et les contours des objets sur lesquels elles tombent et diminuer de force à mesure qu'elles s'éloignent.

L'ÉCORCE

L'écorce d'un arbre est une des parties qui en caractérisent le mieux l'espèce. L'écorce du chêne, en vieillissant, se fend en losanges; plus l'arbre est vieux, plus ces rides du temps sont saillantes et accentuées.

On remarquera que, plus l'arbre s'élève, plus les fentes s'enveloppent, et qu'elles finissent par ne plus former qu'un ton local plus ou moins prononcé, selon la distance.

L'écorce du chêne, enfin, a une coloration âpre, d'un ton, soit gris foncé, soit vineux ou brun fort, selon les différents terrains sur lesquels l'arbre s'est développé.

LE PIED

C'est beaucoup, sans doute, de bien attacher les branches, de grouper savamment les feuilles et de bien modeler le tronc de l'arbre, suivant son caractère; mais il n'est pas sans importance d'étudier l'attache de son pied sur le sol. Pour que le corps de l'arbre puisse se soutenir dans l'air, il faut que son pied s'attache réellement au sol ; selon qu'il penche à droite ou à gauche ou qu'il est perpendiculaire, ses racines forment des attaches différentes; s'il est sur un terrain incliné, la nature prévoyante rétablit l'équilibre en plaçant des racines en contrefort. Aucun de ces détails de

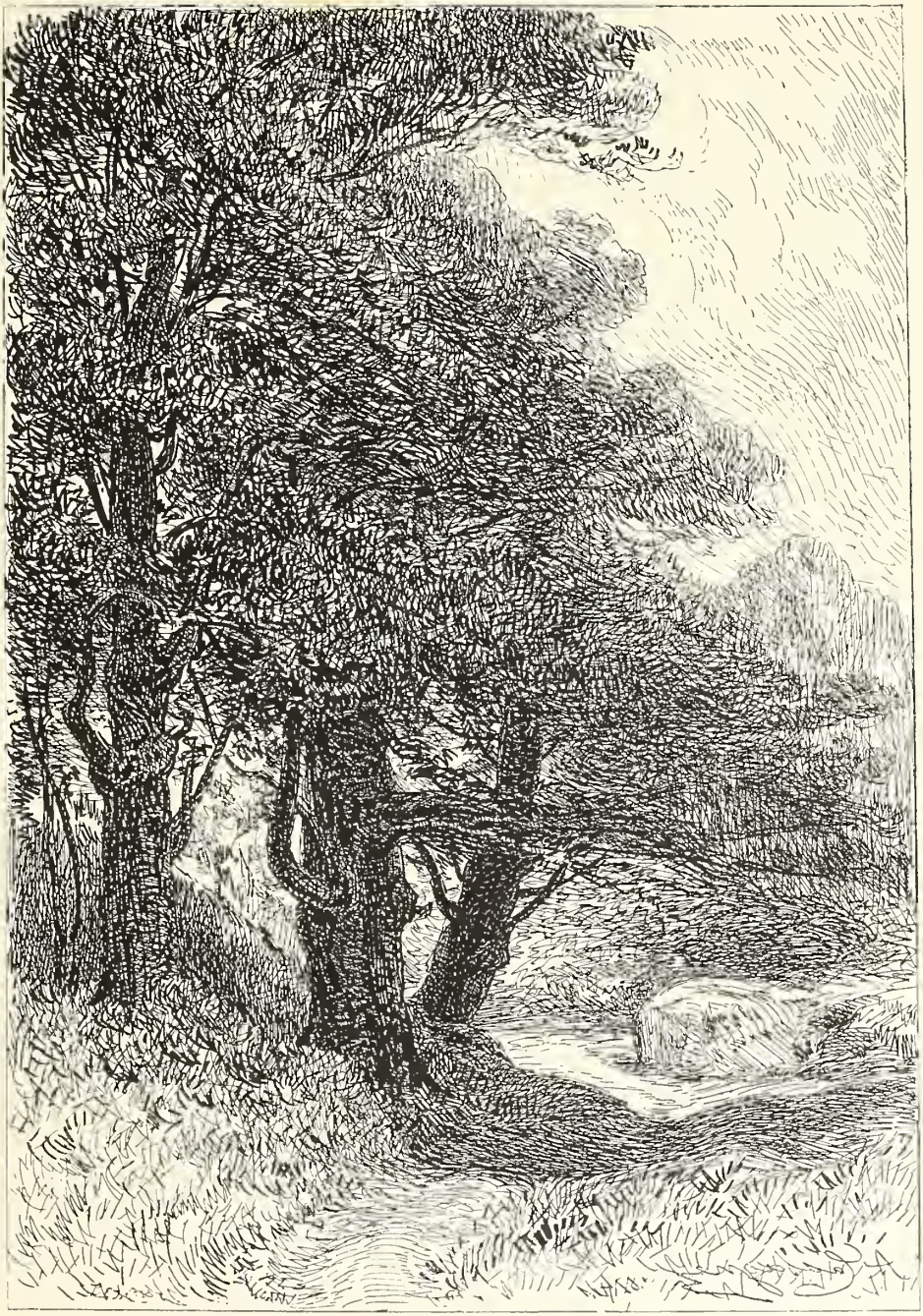


Fig. 93.

la construction de l'arbre ne doit être négligé ; ce n'est qu'en les observant qu'on peut produire une œuvre réellement sérieuse.

LE FEUILLÉ

Les chênes vus d'ensemble offrent les aspects pittoresques les plus variés. Nous en donnons comme exemple (fig. 93) un groupe tiré de la forêt de Fontainebleau. Ce groupe, qui comprend *le Charlemagne* et *le Roland,* est célèbre par la majesté de son ensemble.

Nous adressant dans cet ouvrage à des personnes sachant déjà dessiner et connaissant au moins les principes élémentaires du feuillé [1], nous nous dispenserons de revenir sur ce sujet.

Devant les arbres, le peintre n'a pas à chercher la feuille, mais l'ensemble des groupes de feuilles, la direction de ces groupes et, enfin, leur expression. Ce qui doit le préoccuper d'abord, c'est le modelé et la couleur de ces ensembles de feuillage, selon la distance, et par-dessus tout la recherche des valeurs.

Ce serait une grande erreur que de chercher à analyser le feuillage ; car, si multipliés que fussent les détails, ils seraient toujours au-dessous de ce que présente la nature. C'est pourquoi, pour peindre, il faut avoir beaucoup dessiné, afin de pouvoir, avec la couleur, simplifier le détail et l'interpréter, parfois même l'oublier pour ne voir que la masse.

TRAVAIL DU PINCEAU POUR LE FEUILLÉ

Que le pinceau indique bien le mouvement des groupes ; souvent, par un simple grené ou mouvement rapide du pinceau écrasé comme le montre la figure 71, on peut figurer d'innombrables quantités de feuilles.

S'il est utile de caractériser le feuillage par le détail, que ce soit dans quelques-unes des parties qui se rapprochent le plus du point de vue.

Pour modeler le chêne d'après nature, la brosse (fig. 24) est

1. Voir *le Dessin pour tous,* cahiers 5, 6 et 7 de la première série.

Fig. 94.

préférable au pinceau; elle donne mieux l'expression et le caractère du feuillé de cet arbre. S'il y a quelques détails à placer, le pinceau peut venir compléter le travail de la brosse.

Le modelé des branches et des lignes fermes appartient, bien entendu, au pinceau de martre (fig. 21).

LE CHATAIGNIER

Le châtaignier est le type de tous les arbres à feuilles tombantes.

Le *tronc* de cet arbre, comme celui du roi des forêts, devient d'une grosseur énorme; son *écorce* offre aussi quelques-uns des caractères de celle du chêne; elle se fend en losanges, mais elle n'atteint pas la même épaisseur.

Comme celles du chêne également, les *branches* du châtaignier sont

tortueuses et serpentantes; mais elles n'offrent pas une variété aussi pittoresque (fig. 94).

Le *feuillé* du châtaignier est très caractéristique; les feuilles sont longues, pointues et d'une proportion élégante comme largeur. Elles sont tenues sur les branches mères par de petites attaches et rangées par groupes de cinq ou six; quoiqu'elles se dirigent

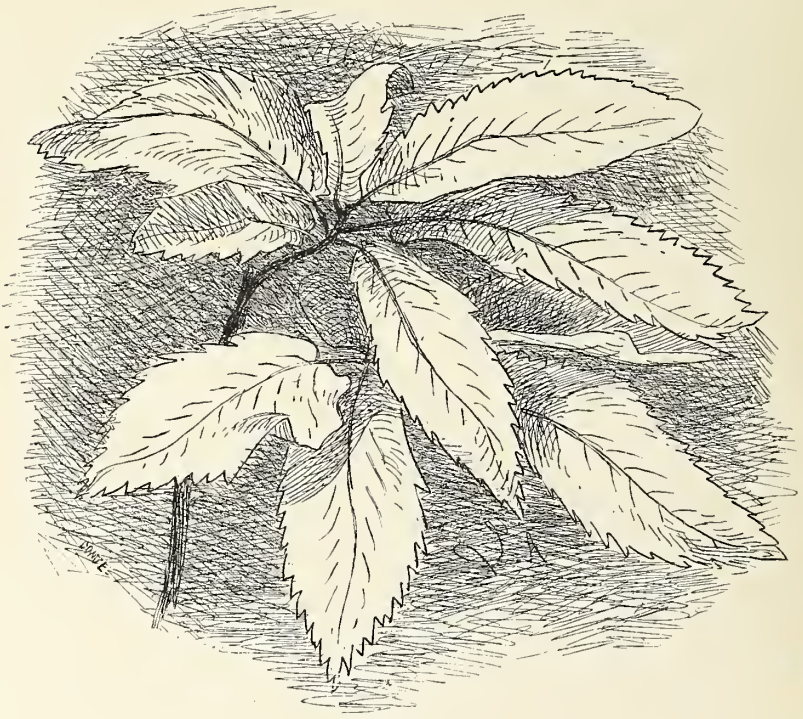


Fig. 95.

dans tous les sens, l'expression générale du feuillé est descendante (fig. 95). Pour mieux comprendre l'expression, la direction et la forme de ce feuillé, il faut l'observer par groupes petits et serrés (fig. 97).

Le feuillé du marronnier, par ses attaches et par ses groupes, a beaucoup d'analogie avec celui du châtaignier (fig. 98).

L'ensemble des groupes de châtaigniers ou de marronniers offrant plus de régularité et par conséquent moins de pittoresque que le chêne, l'emploi du pinceau (fig. 22) en rend nécessairement la tra-

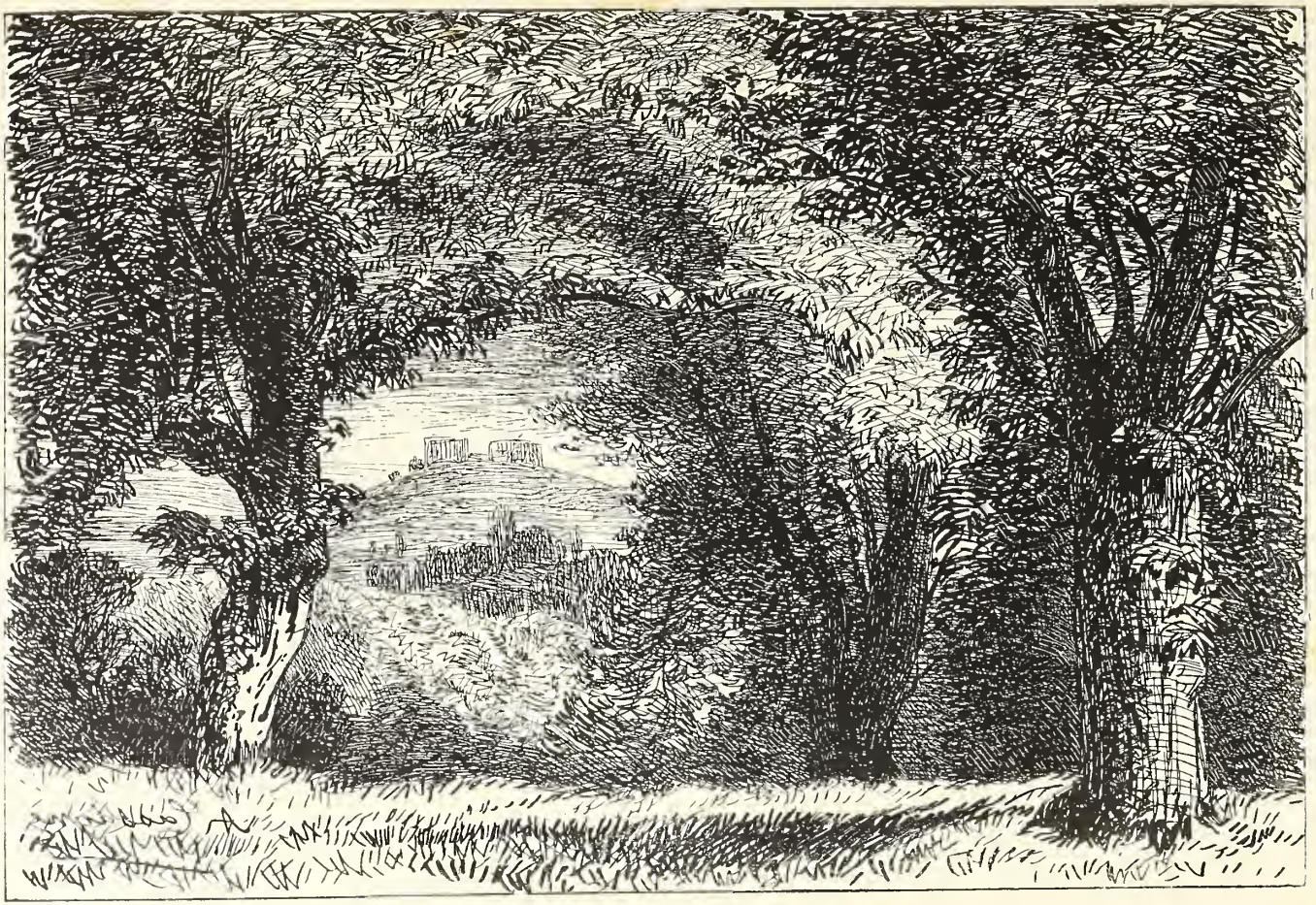


Fig. 96.

duction sur nature plus facile et plus en rapport avec le caractère à exprimer que l'emploi de la brosse.

Pour le châtaignier et le marronnier, comme pour le chêne, nous recommandons de chercher l'ensemble et non les détails. En général, pour les arbres à grandes feuilles, si la reculée est pos-

Fig. 97.

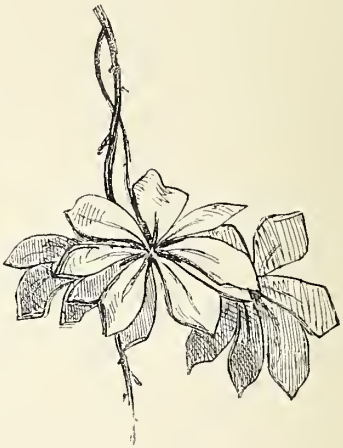


Fig. 98.

sible, il faut se placer au moins à trois fois leur hauteur; de cette manière, on est moins entraîné par les détails.

Les châtaigniers réunis en groupes peuvent offrir de merveilleux sujets de tableaux. Leur feuillage abondant, le pittoresque et la belle coloration du tronc par rapport à la couleur des feuilles, leurs ramures puissantes, tout concourt à la beauté de l'ensemble. Nous offrons comme exemple d'ensemble la gravure de l'une de nos aquarelles, faite sous les beaux châtaigniers de La Celle Saint-Cloud, au travers desquels on aperçoit le mont Valérien (fig. 96).

Fig. 99.

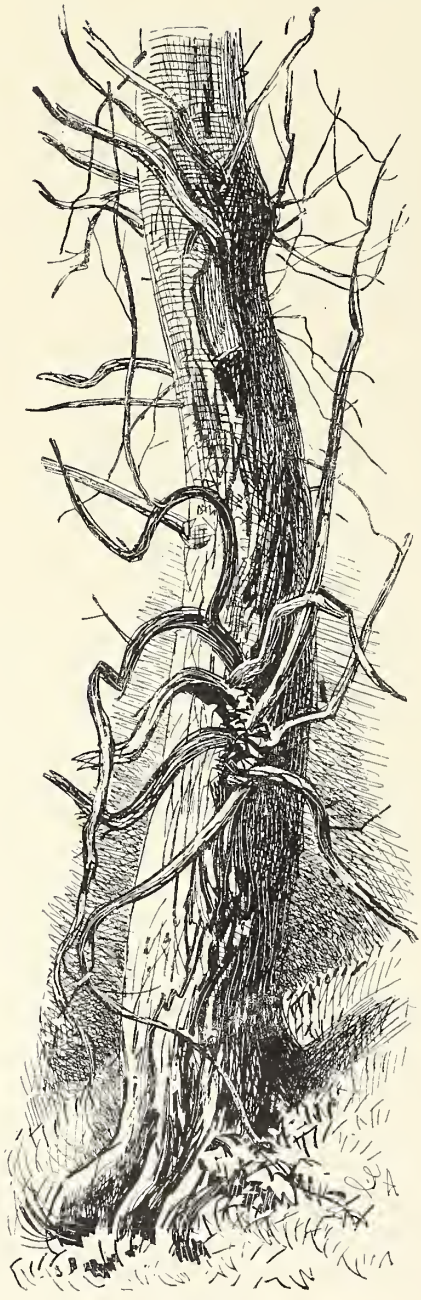


Fig. 100.

LE NOYER

Le noyer a les feuilles tombantes et assez grandes; c'est un fort bel arbre qui, lorsqu'il peut se développer librement, a des formes très élégantes. Ses *branches,* qui prennent des directions très variées, sont par elles-mêmes peu pittoresques; mais, en résumé, il brille par la simplicité et la grâce de ses formes. Son *écorce* est assez lisse et d'une coloration fine.

En plusieurs endroits, notamment en Auvergne, les noyers forment des groupes très gracieux et peuvent offrir à l'aquarelliste qui veut chercher un peu de nombreux sujets pour exercer ses pinceaux. Nous donnons comme type de noyer une étude prise dans le ravin de Thiers, en Auvergne (fig. 99).

L'ORME

L'*écorce* et le *tronc* de l'orme ont quelque rapport avec ceux du chêne. Cet arbre, dans sa jeunesse, est couvert de branches depuis le bas jusqu'en haut (fig. 100); mais, à me-

Fig. 101.

sure qu'il vieillit, ses branches tombent et laissent des cicatrices qui, bientôt enveloppées par l'écorce, forment à la surface du tronc de l'arbre des excroissances de formes variées qui lui donnent un aspect vraiment pittoresque.

Les têtes d'ormes dues à l'élagage, opération qu'on pratique dans beaucoup de pays, ont souvent des formes d'une grande élégance unie à beaucoup d'originalité; nous en donnons un type pris en Normandie (fig. 101).

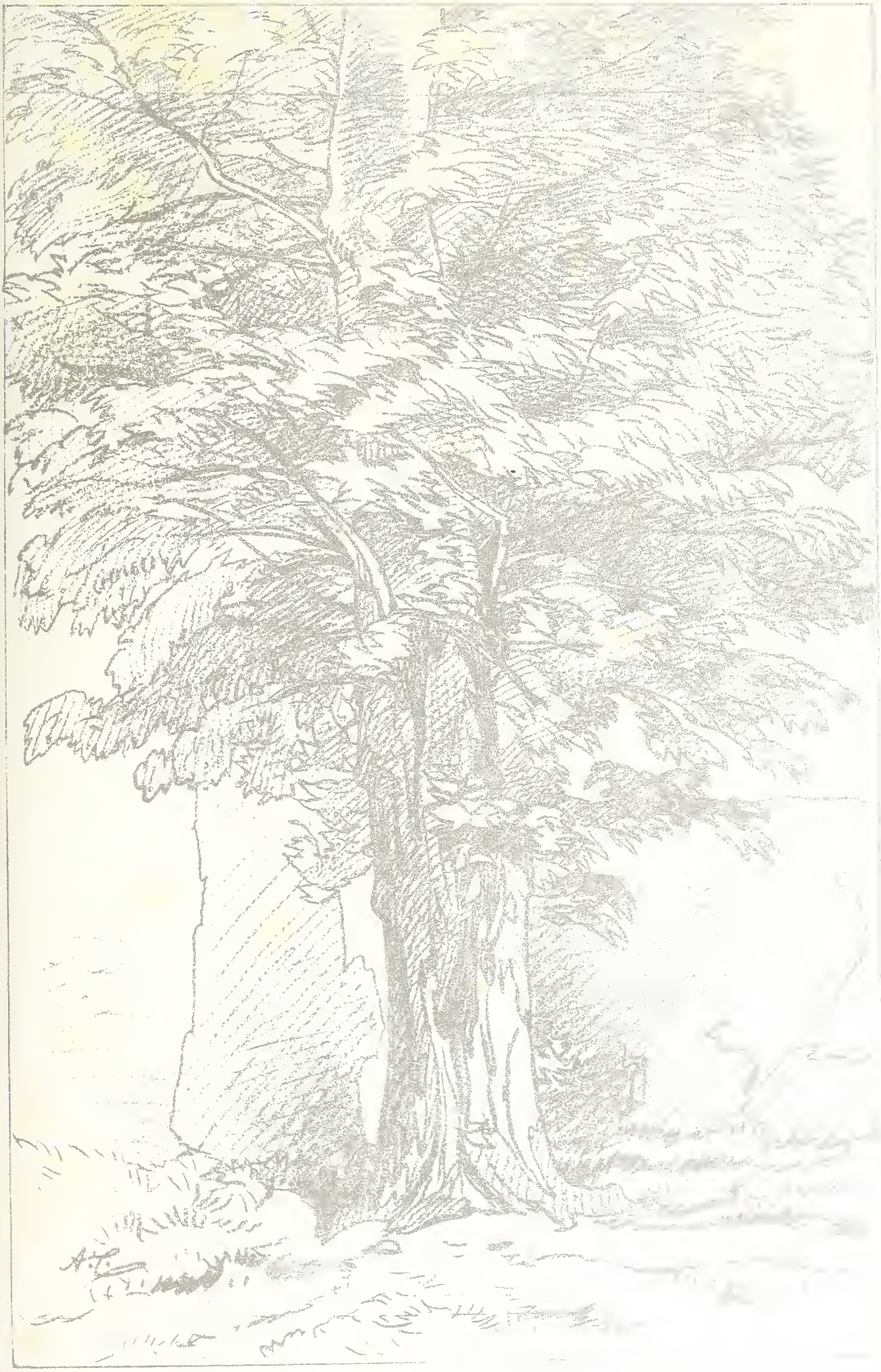
Le *feuillé* de l'orme peut, par l'aspect général des groupes, être classé par les peintres dans la même famille que celui du châtaignier et du noyer. Comme celles de ces arbres, ses feuilles sont tombantes; seulement elles sont beaucoup plus petites et forment des groupes d'un profil élégant et gracieux (fig. 102).

L'orme est pour le peintre un des plus beaux arbres de nos pays; son feuillage, d'un vert noir puissant, donne à l'ensemble une sévérité douce qui contribue puissamment au charme des compositions où se trouve cet arbre.

Nous signalons toutes ces particularités dans l'espoir de provoquer chez l'aquarelliste le désir d'agrandir le cercle de ses con-

Fig. 102.

naissances par l'étude d'espèces qui semblent créées exprès pour son pinceau.



Esquisse.

Fig. 103

L'ORME

Aquarelle.

Nous donnons les trois phases de l'exécution de cette aquarelle : l'esquisse (fig. 103), la première préparation (fig. 104), le modelé final (fig. 105).

ESQUISSE (fig. 103).

Le papier Whatman double force nous paraît bon pour cette étude. Fixer ce papier sur la planchette par un collage de papier blanc mince tout autour.

Faire l'esquisse, qui est la mise en place du dessin.

Le dessin doit être d'un ton doux et figurer les masses dans l'ombre et dans la lumière.

Le dessin fait, en atténuer légèrement les duretés avec la mie de pain.

Rappelons encore une fois qu'un bon dessin est pour l'aquarelliste un guide indispensable, et que cette partie de l'œuvre ne doit jamais être négligée, quelque impatience que puisse éprouver le jeune peintre de voir l'effet de la couleur.

PREMIÈRE PRÉPARATION (fig. 104).

L'orme qu'il s'agit de représenter est adossé contre un mur et vu de près; la lumière vient de droite.

Lorsqu'on se trouve en face d'une nature difficile, il faut faire l'aquarelle par les ombres et l'effet.

Commencer par modeler le corps de l'arbre et faire son ombre

portée sur le mur; peindre les branches; modeler les dessous du feuillage, puis le terrain; enfin, passer les teintes du ciel, qui se réduisent ici à peu de chose, et ne pas craindre de passer ces teintes sur le feuillage; alors seulement, passer les tons verts du feuillage, en laissant çà et là quelques parties sans être couvertes, ce qui permettra plus tard d'obtenir des notes plus brillantes.

MODELÉ FINAL (fig. 105).

La première préparation de l'aquarelle étant faite, il ne reste plus qu'à passer le ton local et à le varier dans l'humidité autant qu'il sera possible.

Passer d'abord le ton local sur le tronc de l'orme, puis un ton vert chaud et clair sur le feuillage.

Modeler le mur et envelopper le terrain.

Remarquer que la plus grande lumière se trouve au pied de l'orme : c'est la dominante en clair.

Près de la lumière, sous le premier groupe de feuillage, se trouve la teinte la plus foncée : c'est la dominante des tons colorés.

Fig. 104

Orme

Fig. 105

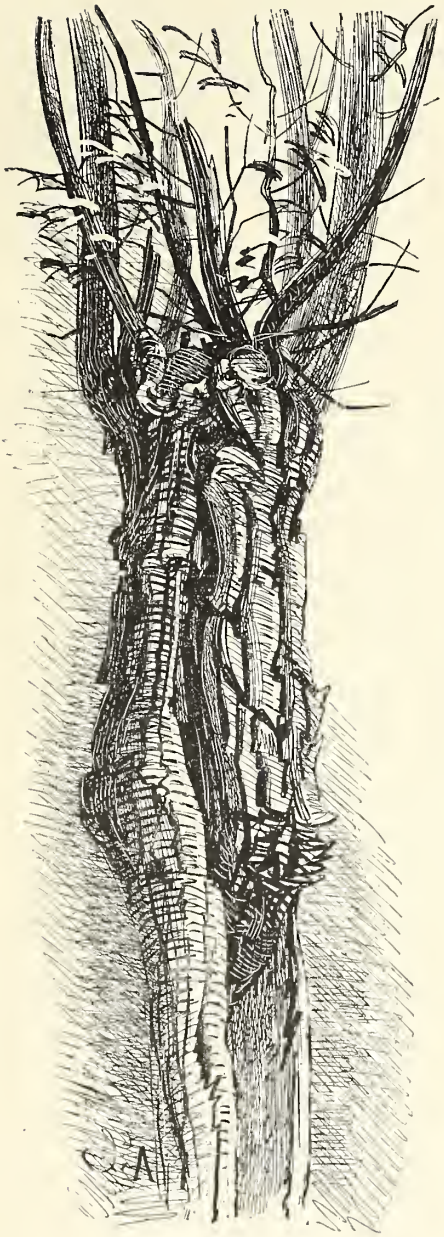


Fig. 106.

LE SAULE

Cet arbre si pittoresque, qu'on rencontre à chaque pas sur les bords des courants d'eau et des petites rivières de nos pays, présente les formes les plus variées et une physionomie des plus singulières. Fatigué par les fréquents ébranchages que lui fait subir la spéculation, presque toujours, en vieillissant, il se creuse à l'intérieur; son *tronc* (fig. 106) se contourne, prend une forme bizarre et présente une tête à la fois singulière et cocasse (fig. 107).

Rangés sur le bord des ruisseaux, les saules, par leur allure chancelante et bizarre, ressemblent à des hommes ivres.

Ces arbres forment généralement des groupes ravissants sur lesquels le soleil vient papilloter et semble détacher exprès pour le peintre des motifs particulièrement intéressants et pittoresques (fig. 108).

L'*écorce* du saule, elle aussi, se fend en vieillissant et prend des formes originales ; mais de ce vieux tronc vermoulu, donnant

l'idée de la vieillesse prête à s'affaisser, s'élancent en gerbes vers le ciel de délicieuses branches d'une grande finesse de couleur et de la forme la plus élégante.

Le *feuillage* du saule, fin et léger, s'agite au moindre vent; sa feuille, mince et allongée, se tient dans des positions très variées;

Fig. 107.

aussi la traduction du feuillé de cet arbre est-elle très difficile, surtout quand il est vu de près.

Au point de vue de la couleur, l'ensemble est le type de la finesse de ton; nous ne connaissons dans nos climats aucun arbre qui présente un feuillage aux teintes aussi rompues. Le dessous des feuilles est d'un vert gris merveilleux, et le dessus d'un gris clair bleuté indéfinissable; aussi, lorsqu'ils sont secoués par le vent, si le temps est un peu orageux, les saules se dessinent en masses argentées sur le ciel.

Fig. 108.

La coloration du tronc est belle, surtout à l'intérieur, et par son opposition vigoureuse avec celle du feuillage (fig. 108).

En résumé, par sa forme et sa grandeur, qui reste toujours dans des proportions moyennes, par son ensemble et surtout par sa finesse de coloration, le saule est un des arbres qui se prêtent le plus à l'interprétation heureuse du peintre.

Pour bien traduire le caractère de cet arbre, le pinceau de martre est préférable à la brosse.

Fig. 109.

LE PEUPLIER

Le peuplier, cet arbre si commun dans nos contrées, et dont la tête fine et élancée (fig. 109) se perd dans le ciel, joue toujours, malgré la monotonie de sa forme, un rôle agréable dans le paysage, où il semble placé comme un point d'exclamation. Sa forme sévère lui appartient en propre et, n'importe où il se trouve dans un tableau, son individualité est caractérisée. Ses *feuilles* présentent une coloration d'une grande finesse, moins grande pourtant que celles du saule, et son *bran-*

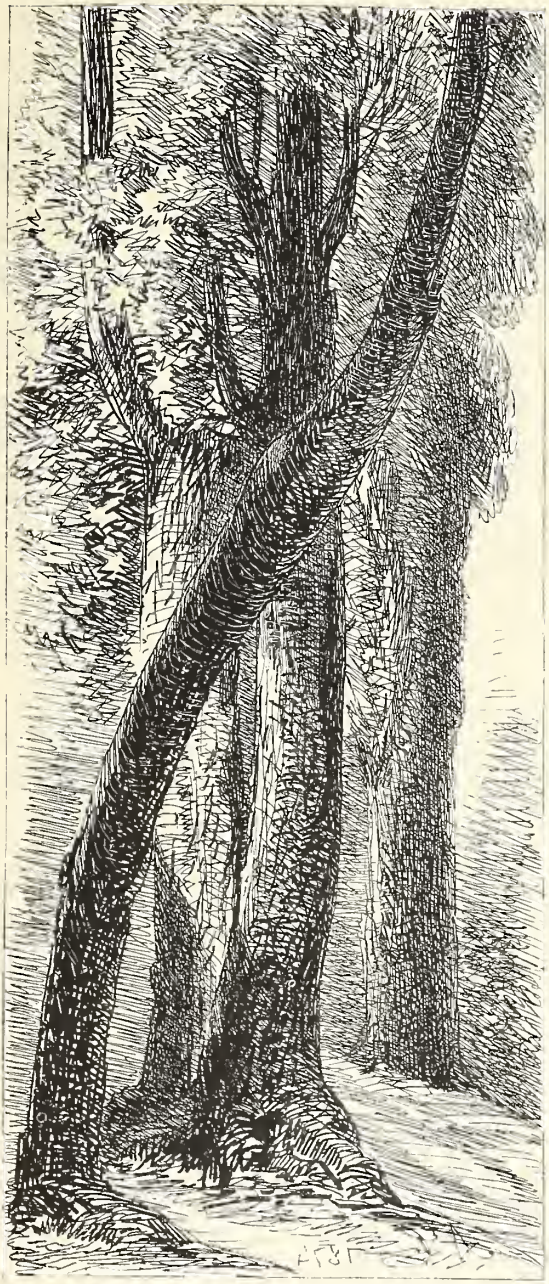


Fig. 110.

chage, quoique serré, n'est pas sans une certaine grâce pittoresque.

Les vieux peupliers ont des troncs d'une forme merveilleuse et dont les attaches sur le sol offrent à elles seules des sujets d'étude tout à fait attrayants (fig. 110).

Le peuplier blanc, par ses formes disloquées, et malgré les capricieuses directions de ses branches, a moins d'originalité que l'autre; mais il prend sa place dans l'harmonie générale par la couleur de son feuillage, qui est aussi d'une finesse remarquable.

Les peupliers se traduisent plus facilement avec la brosse (fig. 25) qu'avec le pinceau.

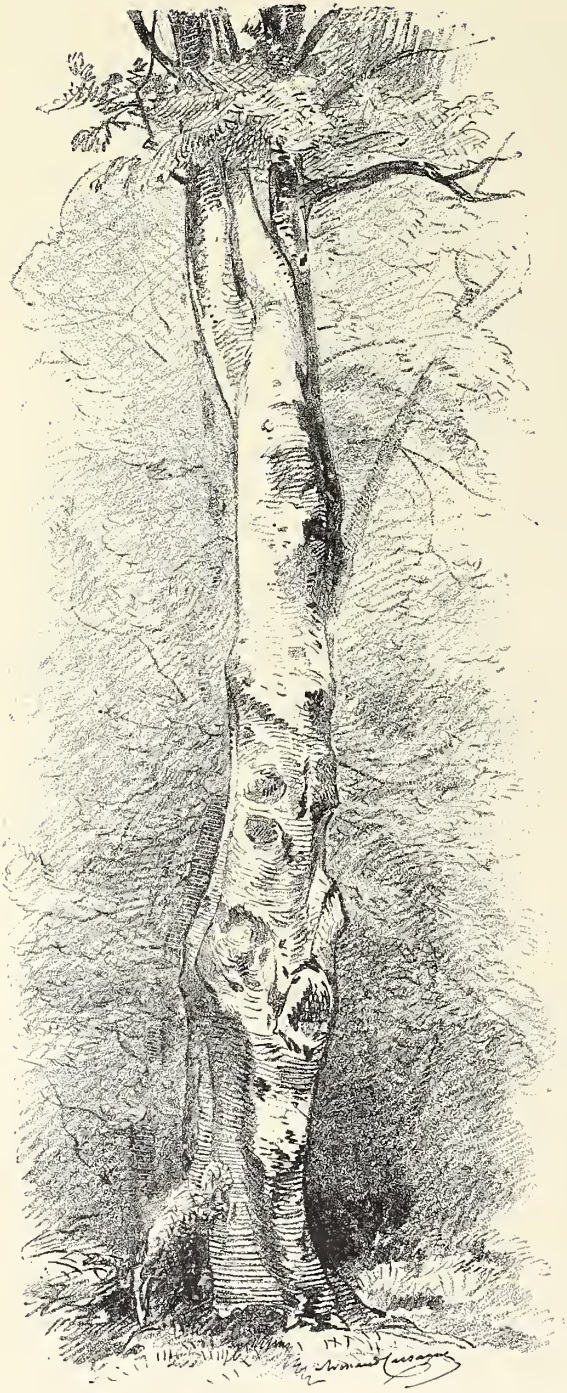


Fig. 111.

LE HÊTRE

Le hêtre, par sa majesté, rivalise avec le chêne et semble lui disputer la royauté de nos forêts. Pour le pittoresque, il est vrai, la première place appartient au chêne; celui-ci est plus âpre, plus tourmenté, plus *rageur,* disent les peintres; mais le hêtre a plus de noblesse; son port général est plus majestueux, ses formes sont plus sévères.

Il faut être un dessinateur habile pour bien peindre un hêtre, sans quoi son grand caractère disparaît et son côté pittoresque ne peut suffire à contre-balancer la négligence de ses formes.

Les principales

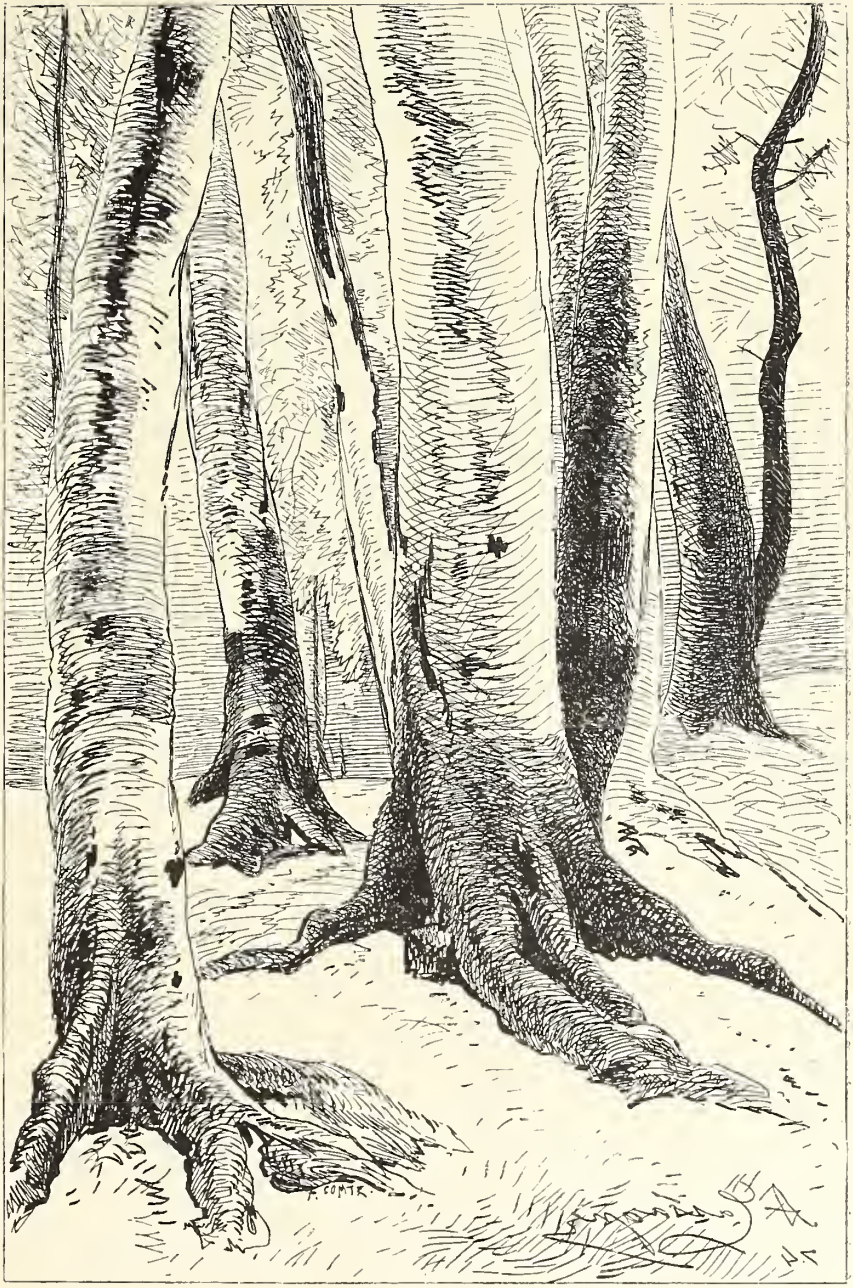


Fig. 112.

branches du hêtre, peu variées dans leur forme, s'élèvent hardiment vers le ciel; fortement attachées au corps de l'arbre, elles semblent menacer les nuages (fig. 114).

Fig. 113.

L'*écorce* du hêtre est fine, distinguée de couleur et d'un caractère essentiellement différent de celui de l'écorce du chêne et du châtaignier. Comme direction, elle s'étend horizontalement (fig. 111) et enveloppe le corps de l'arbre et les branches; çà et là elle se couvre de taches noirâtres qui forment comme des grains de beauté sur les membres du géant des forêts.

Le *pied* du hêtre est fortement attaché au sol, dans les hautes futaies surtout. De ce pied gigantesque, qui semble être celui d'un monstre antédiluvien (fig. 112), partent d'énormes racines qui

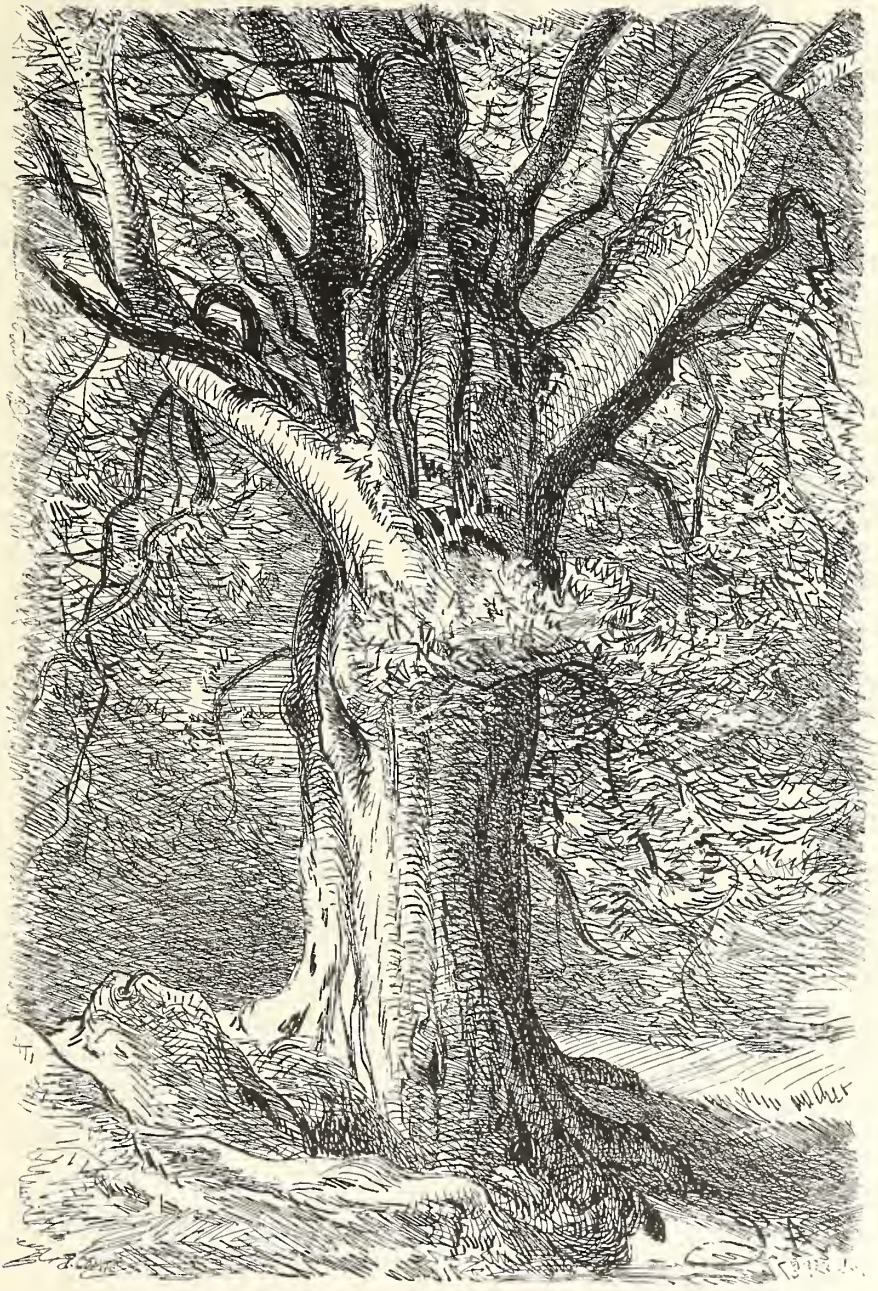


Fig. 114.

courent, s'étendent et saisissent le sol comme les ongles d'une immense griffe. Dans les courses rapides au milieu des forêts peuplées par ces géants du règne végétal, l'œil, fasciné par les mille objets qui l'entourent, croit, en regardant ces racines aux formes bizarres, voir s'agiter sous les feuilles mortes des milliers de serpents, et il n'est pas rare, à la fin du jour, d'apercevoir le promeneur inexpérimenté sauter à droite et à gauche pour éviter ces êtres étranges qui semblent ramper sur le sol.

Le *feuillé* du hêtre (fig. 113) s'étend en masses sévères et élégantes. Sur la base de l'arbre, autour des grosses branches, s'attachent d'autres petites branches fines et capricieuses au possible, prenant des formes tout à fait singulières et soutenant avec une grâce inimaginable des groupes de feuillage dont la forme est impossible à décrire. Aucun arbre ne présente dans ses détails et dans l'allure de son ensemble une plus merveilleuse réunion de beautés pittoresques. Le peintre qui le voit se développer au milieu de nos forêts avec ses grandioses proportions est d'abord effrayé; mais si, préparant hardiment sa palette et ses pinceaux, il se met sérieusement en devoir de le reproduire, les obtacles qui lui semblaient insurmontables cèdent peu à peu au charme qui le captive; il oublie tous les autres arbres; pour lui, rien n'est majestueux, rien n'est beau que le hêtre; plus il le contemple, plus il l'aime, et ce n'est qu'à regret qu'il le quittera.

Le feuillage du hêtre est ondoyant et noble; au printemps, lorsque le soleil le frappe, c'est le vert éclatant de l'émeraude; au commencement de l'automne, c'est la chaude coloration de l'or jaune; un peu plus tard, c'est le rouge métallique des charbons ardents. Aussi, reproduit avec sincérité à ces différentes époques, le hêtre semble-t-il, pour ceux qui ne connaissent pas les forêts, un brillant caprice de l'imagination.

Pour traduire le feuillage du hêtre, il est bon, selon nous, d'employer simultanément la brosse et le pinceau.

Des dessous de bois où les hêtres se trouvent groupés exclusivement entre eux peuvent présenter des tableaux d'un grand caractère et du plus intéressant aspect (fig. 115).

Fig. 115.

SORTIE DE FORÊT

Aquarelle (fig. 116)

Le motif que nous donnons ici comme sujet d'étude est déjà assez complet pour présenter un intéressant petit tableau ; il n'est pas sans offrir quelques difficultés, et a besoin d'être bien conduit dans son exécution.

Commencer par le ciel et les fonds, puis modeler les détails et placer l'effet. Passer le ton local en observant tout ce qui a déjà été dit.

La note claire est dans le ciel ; la note colorée, sur les rochers du premier plan.

LE BOULEAU

Si le hêtre est d'or et de feu, le bouleau (fig. 117) est d'argent. Sa forme, d'une élégance un peu grêle, présente un heureux contraste avec celle des géants qui l'entourent. Semé çà et là, il offre au peintre des détails charmants de finesse. Ses *branches,* minces et d'une souplesse gracieuse difficile à décrire, le couvrent et l'enveloppent comme une chevelure. Sa *feuille,* bien proportionnée à ses branches, est petite, presque carrée comme celle du peuplier, a une attache assez longue et se dirige toujours vers la terre. Le moindre souffle la fait se balancer. Comme celle du saule, elle présente deux colorations différentes : à l'intérieur, elle est gris blanc, et, à la partie opposée, d'un vert gris fin. Cet arbre est pour le paysagiste comme pour le promeneur une note charmante au milieu des ensembles sévères de nos forêts, surtout lorsqu'il peut se combiner sur les premiers plans avec le chêne ou le hêtre.

Le bouleau est caractérisé par la couleur de son *écorce,* qui est d'un blanc argenté. Comme celle du hêtre, elle porte des taches noirâtres qui en relèvent le ton un peu uniforme. Comme celle du

Sortie de Forêt

Fig. 116

Fig. 117.

hêtre également, elle exprime un cercle et enveloppe l'arbre comme un ruban enroulé. La partie inférieure du tronc du bouleau s'élargit jusqu'à une hauteur d'environ trente centimètres, et son écorce, épaissie dans cette partie, se fend en losanges; rarement ses racines sortent du sol.

Généralement, les bouleaux se groupent bien et forment de charmants motifs; ils présentent toujours le type de l'élégance et de la finesse (fig. 118).

Le bouleau est facile à peindre pour l'aquarelliste, qui peut représenter la légèreté de son feuillage en le grenant, soit avec la brosse, soit avec le pinceau.

Voici la manière de procéder : le pinceau étant écrasé comme le montre la figure 71, grener dans le sens du mouvement des feuilles, et, avant que ce grené soit sec, reprendre le pinceau (fig. 22) pour compléter le relief ou

Fig. 118.

simplifier le trop grand nombre de détails. Lorsque le bouleau se trouve sur le premier plan, l'emploi de la brosse (fig. 24) est préférable à celui du pinceau écrasé, parce qu'elle exprime avec plus de vérité la silhouette de l'arbre sur le ciel.

Ici se termine l'analyse des arbres les plus importants de nos contrées; il y en a sans doute encore d'autres très remarquables dont nous n'avons pas parlé, tels que le sapin, le pin, etc.; mais il nous faudrait des volumes, si nous voulions tout dire, et nous devons nous arrêter.

LES ARBRES VUS A DIFFÉRENTES DISTANCES

Il est bien utile, pour le peintre d'aquarelle, d'étudier sérieusement les arbres de près; car, lorsqu'ils se présentent à de grandes distances, le caractère doit en être conservé selon les espèces; or l'exécution de celui qui les connaît est bien supérieure, par la sûreté de l'interprétation, à l'exécution de celui qui ne les a entrevus que superficiellement.

Les arbres, vus de loin, conservant leur caractère, le pinceau doit, dans l'interprétation, se lier avec le mouvement de l'ensemble.

Dans les vues de lointains couverts d'arbres, le peintre doit surtout représenter les grandes masses d'ensemble, en faisant surgir çà et là les arbres dont les colorations plus puissantes ou plus claires font tache au milieu des autres : ce sont les vibrations de ces points éloignés (fig. 119, *Fontainebleau vu des hauteurs du mont Pierreux*).

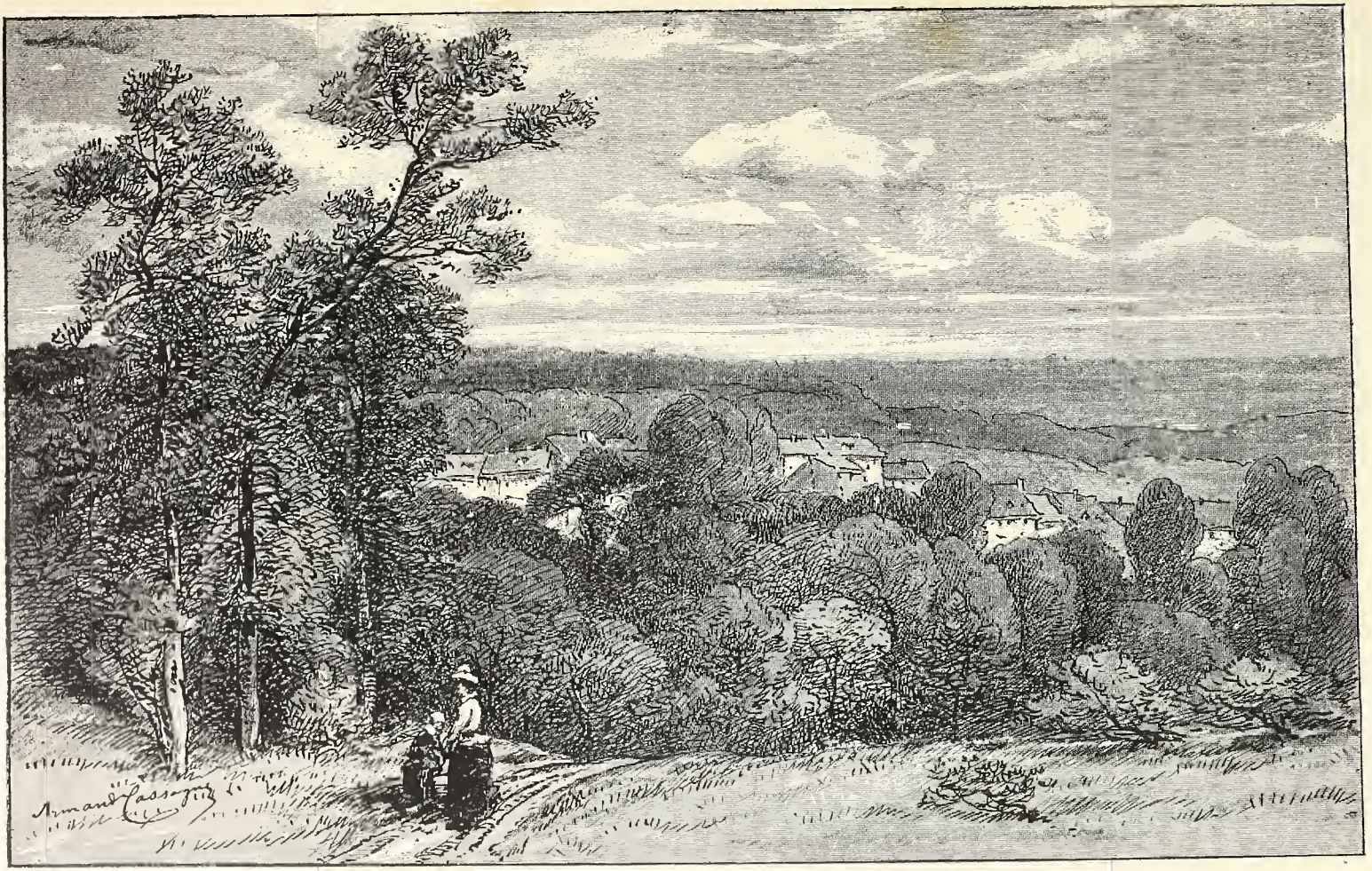


Fig. 119.

LES BORDS DE RIVIÈRE

Les *bords de rivière* sont l'idéal du peintre ami de la nature souriante. Quel charme, en effet, présentent ces petites rivières bordées de hauts peupliers dont les cimes se rejoignent d'une rive à l'autre ou entourées de saules aux troncs rabougris, mais aux branches élégantes qui s'inclinent jusqu'à baigner dans le courant leur léger feuillage! Ailleurs, la rivière est couverte de joncs et de roseaux à travers lesquels l'eau court et jaillit en filets argentés.

Si, allant au delà de la partie classique, sérieuse, de l'étude des bords de rivière, l'artiste porte sa recherche vers l'étude pittoresque, voici le vieux pont aux arches à moitié démolies; puis, en arrière ou au premier plan, le petit village mirant coquettement dans l'eau ses humbles mais souriants toits de tuiles ou d'ardoises et présentant au choix du pinceau vingt motifs plus séduisants les uns que les autres.

Un peu plus loin, quelque vieux moulin vient accentuer le paysage d'une note grave et noire, par sa roue aux palettes moussues tournant sans trêve ni repos sous la cascade blanchissante. Les murs mêmes du moulin, couverts d'herbes parasites et par places tachés de quelques plaques de crépi blanchâtre, complètent l'aspect austère du tableau et en agrandissent le caractère pictural. C'est un motif sévère, dont l'artiste peut pourtant égayer la note, s'il arrive à traduire sur le papier les folâtres ébats des habitants de l'eau, oisons ou canards aux ailes argentées, qui jetteront sur l'aquarelle l'étincelle chère à l'impressionniste aussi bien qu'à l'artiste ami des fins détails.

Il n'est pas jusqu'au meunier au costume enfariné qui ne puisse contribuer à l'heureux effet du motif, et c'est le cas de répéter ici que l'artiste peut et doit ne négliger aucun détail, pourvu que ce détail ne soit pas surabondant, qu'il soit habilement placé et interprété avec talent.

Nous ne pouvons nous empêcher d'insister sur le côté gracieux, joli, des bords de rivière, sur leur charme, qui est presque un défant pour les oléographes et qui leur fait trop souvent négliger ces sites ravissants. Que l'aquarelliste se réjouisse donc d'être en leur présence seulement aquarelliste; car les bords de rivière semblent préparés à miracle pour son papier et ses pinceaux, et il y a place à chefs-d'œuvre dans tous les genres.

Nous pensons que le whatman demi-force, par son grain rond et peu accentué, est particulièrement bon à employer pour les bords de rivière, qui comportent toujours des parties de tons fins et vaporeux.

L'aquarelliste est généralement bien reçu par cette nature élégante; mais, que le débutant le sache bien, pour peindre les bords de rivière, il faut procéder d'une manière sûre : d'abord, ne pas prendre une ligne d'horizon trop élevée, faire un bon dessin, une bonne et sage préparation; observer les reflets, en bien exprimer la profondeur et surtout les toucher largement par teintes plates; car le modelé des reflets ne ressemble en rien, comme exécution, au modelé des objets qui les produisent; voir juste les lumières du ciel se reflétant dans l'eau; pour donner plus de transparence et de douceur à l'eau, prendre le blaireau plat, lorsque l'aquarelle est à moitié terminée, et laver légèrement; ce lavage fait, repasser quelques légères teintes; puis, pour les brillants dans l'eau, se servir de la peau de daim ou du grattoir.

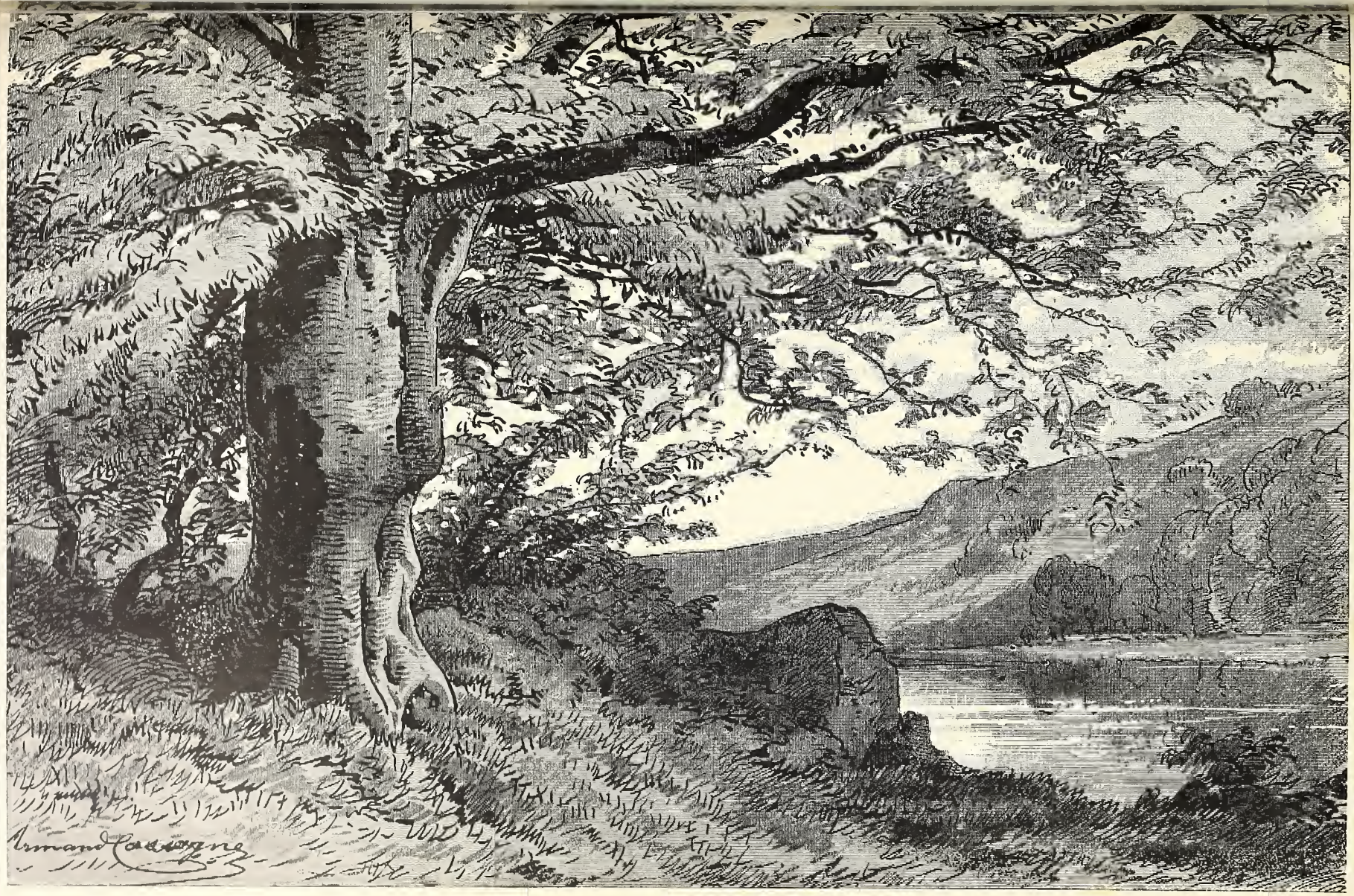


Fig. 120.

COIN DE BOIS AU BORD D'UNE RIVIÈRE

Dessin à la plume et à l'encre de Chine (fig. 120).

Le terrain sur lequel se trouve ce coin de bois est légèrement incliné et s'avance jusqu'au bord d'une rivière au courant tranquille.

Trois plans parfaitement définis de lignes, de caractère et d'exécution permettent, s'ils sont bien compris et bien traduits, de faire de ce petit tableau, de composition très simple, une œuvre particulièrement artistique.

Le motif est traité dans son ensemble à la plume et à l'encre de Chine.

Le terrain, sur lequel est placé un hêtre aux branches largement étendues, forme le premier plan. Le corps du hêtre est fortement dessiné et coloré; les groupes de feuillage, frappés ferme, indiquent les silhouettes dans la demi-teinte. Quelques herbes et quelques plantes s'enlèvent sur le terrain. Le travail reste ferme en se maintenant dans une gamme sourde.

La rivière forme seule le second plan. Sa surface plane se traduit par un travail large, simple et presque horizontal.

Le troisième plan est formé par le coteau, qui fait le fond du tableau. Ce coteau est enlevé sur le ciel par une demi-teinte adoucie, qui en estompe vaguement les contours et les détails.

L'accent lumineux ou note brillante est sur la rivière; le point le plus coloré, sur le tronc de l'arbre.

LES FABRIQUES

Le peintre entend par *fabrique* toute construction placée dans le paysage. L'église gothique au clocher élancé, le château féodal du moyen âge, l'humble chaumière au toit moussu sont des fabriques.

La fabrique n'est la plupart du temps qu'un meuble accessoire du paysage ; mais elle contribue, par l'opposition des lignes et des valeurs, à l'harmo-

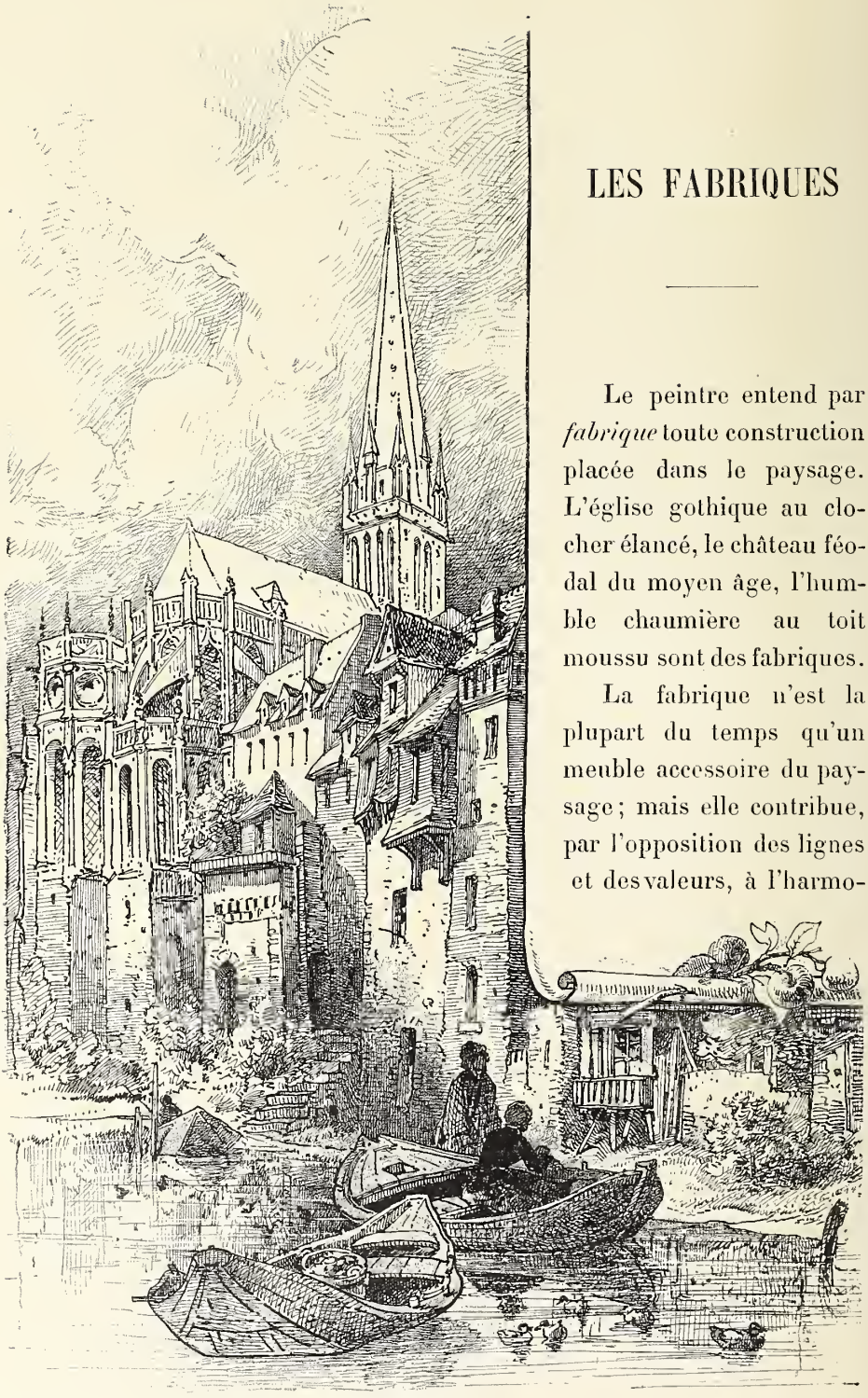


Fig. 121.

Le hangar abandonné.

Fig. 122.

nie de l'ensemble, auquel elle donne du charme en lui imprimant surtout le caractère de la vie.

Dans les verdoyantes vallées, sur les coteaux brûlants, partout où l'homme s'est arrêté, il a dû se bâtir un abri. La construction est restreinte ou développée, humble ou fière, selon l'infériorité sociale ou la puissance du maître; mais, quel qu'il ait pu être, il a marqué le sol d'une empreinte ineffaçable, il a arrangé la nature à son usage, il a rompu par quelques pans de mur les lignes sévères des grands horizons; enfin, en modifiant l'aspect général, s'il l'a presque toujours rapetissé, il l'a souvent embelli.

Artistes voyageurs, touristes, amis des vieux souvenirs, c'est à vous surtout que s'adresse l'étude des fabriques. Sans aller loin, combien de merveilleux sujets d'étude, quelle variété de formes, de groupes et de colorations s'offriront à votre pinceau! Si vous savez évoquer le passé de nos vieilles cités et qu'à l'émotion du souvenir vous puissiez joindre l'émotion artistique, si enfin vous savez voir en peintre les fantastiques effets que vous rencontrerez, ils dépasseront souvent les rêves les plus merveilleux de l'imagination.

Bonington et bien d'autres ont montré, dans des œuvres étincelantes d'esprit et de lumière, tout le parti qu'on peut tirer des fabriques, toute la force et le charme poétique dont l'aquarelle surtout, par ses tons ensoleillés, peut revêtir les vieux toits presque effondrés et les murailles chancelantes.

Quelles merveilles l'aquarelliste ne trouvera-t-il pas dans ces chaumières normandes aux colorations étranges et entourées de bouquets d'arbres séculaires, dont la puissante végétation les enveloppe si bien de son riche manteau qu'elle se lie en quelque sorte avec les constructions et paraît ne faire avec elles qu'un tout indéfinissable. Ces pommiers au branchage fantastique qui entourent la maison du fermier et semblent, aux reflets du soleil couchant, danser une de ces rondes légendaires dont on parle encore aux veillées; la ferme elle-même, en plâtre ou en argile bariolée de chevrons noircis, avec le vulgaire mais pittoresque tas de fumier, la flaque d'eau noire et bourbeuse où se désaltèrent les habitants de la basse-cour et qui reflète encore un coin bleu du ciel, et mille

autres détails d'un réalisme coloré ne semblent-ils pas dire au peintre : Arrête-toi ? Avant de quitter la Normandie, passerons-nous sous silence l'intérieur de ces vieilles villes, Rouen, Caudebec et bien d'autres, avec leurs clochetons dentelés se perdant dans le ciel et se voilant de bleu gris, avec leurs vieux pignons aux lucarnes béantes, qui semblent se parler à l'oreille, tant ils sont rapprochés ?

Les anciennes cités de la Bretagne, Dinan, Vitré, etc., et bien d'autres riches écrins dont nous ne pourrions énumérer les nombreux joyaux présentent aussi dans ce genre mille merveilles.

Signalons pourtant encore l'Auvergne et ses curieux balcons, ses grands escaliers, ses maisons basses aux toits plats, auxquelles la pierre noire employée dans la construction vient donner des tons d'une finesse sévère.

Nous avons surtout parlé des contrées remarquables par de vieilles constructions pittoresques et délabrées ; c'est que, en fait de fabriques, le neuf, aux lignes froides, aux tons aigus, est l'ennemi du peintre. Si donc vous rencontrez sur votre route un paysan auquel vous demandiez quelques renseignements sur le bourg ou le village où vous allez et qu'il vous dise : « Ah ! monsieur, vous allez trouver un bien vilain pays, je vous engage à ne pas vous y arrêter », réjouissez-vous, pressez le pas, là est infailliblement un monde nouveau où des merveilles vous attendent. Il y aurait des volumes à écrire sur le voyage du peintre de village en village, et nous espérons qu'un jour quelque artiste nous le retracera à la fois avec la plume et le pinceau.

Nous donnons ici (fig. 123) le spécimen d'un croquis exclusivement composé de fabriques groupées telles qu'a pu les présenter un de ces villages primitifs aux rues boueuses et défoncées, de constructions aux toits à demi effondrés, que le paysan voudrait pouvoir troquer contre des neuves, sans bourse délier, et dont le paysagiste va chercher au loin et à grands frais une interprétation pittoresque et fidèle, regrettant même parfois, pour le charme de son tableau, de ne pas trouver ces constructions encore plus délabrées.

Notre dessin représente la grande place et la tour de l'église de

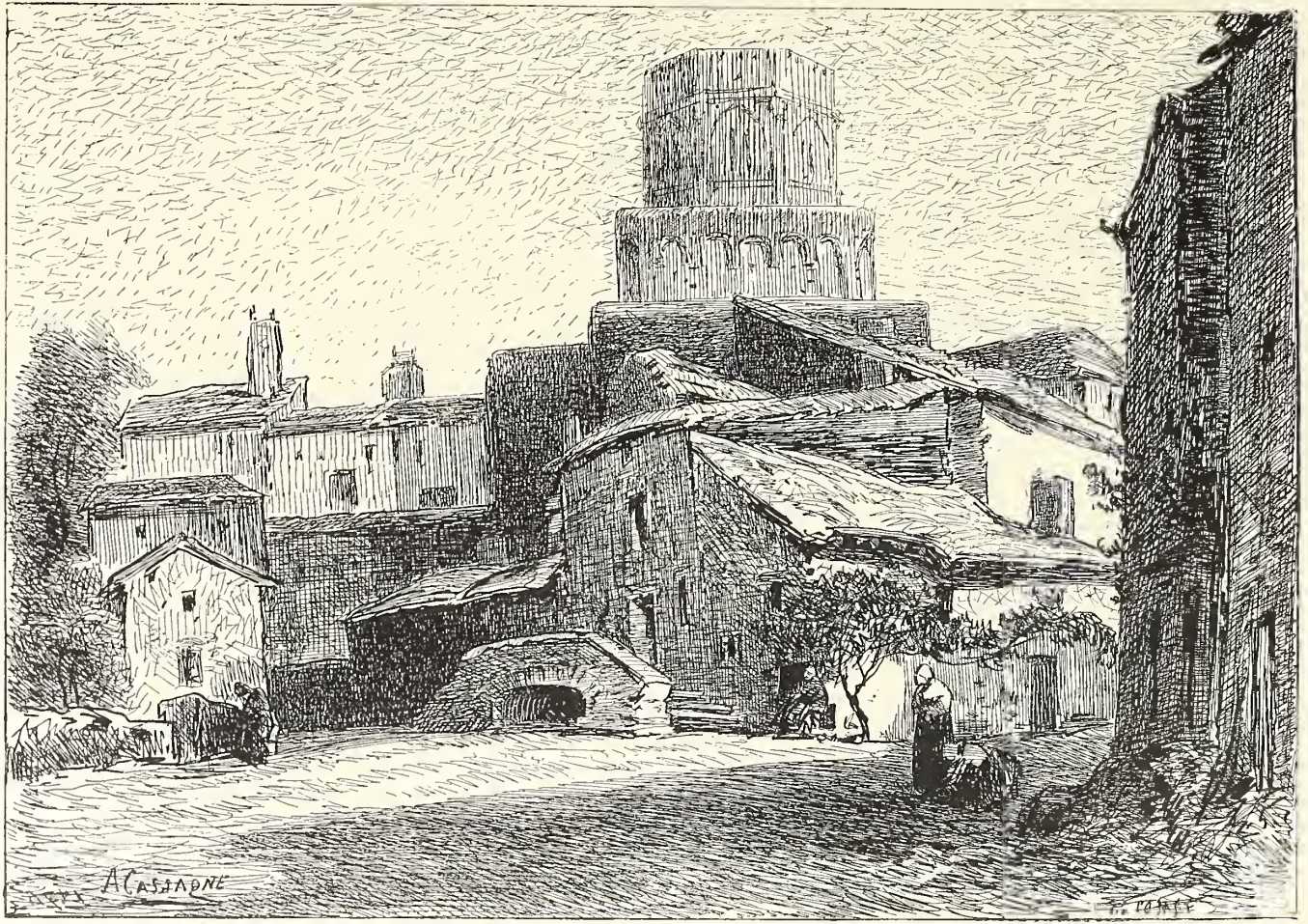


Fig. 123.

Royat. Tout y est, ce qui a obligé le dessinateur à se contenter de masser rapidement les groupes, et seulement à la plume ; mais si dans un pareil ensemble on a le loisir de fouiller, de chercher, combien de motifs à trouver, fragments, détails sans doute, mais détails dont avec peu de coups de pinceau on composera de charmantes aquarelles ! On verra, par exemple, dans l'étude qui suit, ce qu'a pu donner l'escalier de l'une de ces vieilles fabriques.

Fig. 124

ESCALIER A L'INTÉRIEUR D'UNE COUR

Aquarelle (fig. 124 et 125).

ESQUISSE

Nous n'avons pas figuré ici le trait ou dessin qui doit précéder la première préparation de l'aquarelle ; nous nous contenterons de répéter que la base fondamentale de l'aquarelle est un dessin léger, fin et nerveux, entourant la forme des objets comme un fil de fer. Le crayon de mine de plomb dur est celui qu'il faut préférer.

Employer le papier Whatman demi-force ou le torchon.

PREMIÈRE PRÉPARATION (fig. 124).

Pour la première préparation de cette étude de fabriques, le travail doit être dirigé ainsi : faire d'abord le ciel qui, par son ton froid, aidera à apprécier la coloration des murs ; faire la première croisée au bord du tableau ; passer à la seconde, puis faire la porte, l'escalier et le baquet ; passer à la troisième croisée en bas, faire le dessus du balcon, la petite porte basse et la porte ogivale placées sous le balcon ; continuer par le chemin, les herbes, le fumier, et terminer en donnant la coloration aux vieux bois de la charpente.

MODELÉ DANS L'EAU

Pour chacune des parties composant ce fragment de construction, poser d'abord la teinte la plus claire et, pendant qu'elle est humide, prendre avec le pinceau bien dégagé de nouvelles couleurs et modeler. Passer successivement d'une partie à l'autre en opérant de même.

LE TON LOCAL (fig. 125)

La première préparation de l'aquarelle, préparation qui constitue le dessin, l'effet et le relief, est, on le comprend, la partie la plus importante du travail ; cet ensemble étant réussi, l'aquarelle est aux trois quarts faite, car il ne reste plus qu'à appliquer le ton local. Il est bon, pour cette partie surtout, d'employer un bon pinceau en martre. Prenant d'abord, pour poser le ton local, la partie du mur de gauche, charger fortement le pinceau d'une teinte très claire, qui doit être passée avec une grande légèreté de main sur tout le pan de mur ; cela fait, dégorger le pinceau sur le bord du verre, prendre successivement des tons brillants, jaunes, rouges ou gris bleutés, et les glisser dans l'humidité de cet ensemble. (La teinte locale doit toujours passer sur toutes les parties ombrées ou en relief, afin qu'elles participent bien de ce ton général.) Du mur passer à l'escalier, l'envelopper rapidement du ton local en variant ce ton autant qu'il sera possible et glisser dans l'eau tous les tons qui paraîtront nécessaires pour compléter le modelé. Passer ensuite à la partie droite qui soutient l'escalier et placer là les couleurs les plus vives et les clairs les plus éclatants. Faire en dernier les terrains et les détails accessoires. L'aquarelle étant ainsi terminée, on remarquera que le passage de ces larges teintes locales en a inévitablement amolli quelques parties ; c'est alors qu'il faut poser çà et là quelques fermetés, fouiller des profondeurs et placer des accents.

Le premier plan se compose de l'escalier et du coin de mur qui soutient le balcon. Les marches les plus rapprochées sont plus accentuées, plus fouillées dans leurs profondeurs, le ton vrai de la pierre est plus lisible, et près du point où vient se grouper, auprès du baquet, le balai formant une tache colorée, se trouve, par une opposition voulue, la note claire du terrain. Tout est calculé pour rendre ce point intéressant par les détails et l'effet. Deux parties bien tranchées s'y présentent : le pan de mur de gauche et le premier plan de l'escalier encadré par le balcon.

Fig. 125

UTANCES (NORMANDIE)
FFET DU SOIR

Fig. 126

DANS LA RUE (AUVERGNE)

Aquarelle (fig. 127).

En Auvergne, où l'on pourrait croire que, dès les temps préhistoriques, les montagnes furent amoncelées, les vallées creusées, les maisons groupées et les habitants mis au jour en prévision des peintres de l'avenir et pour leur plus grande joie, tout est motif à tableau ou à étude, tout est intéressant. Voici, par exemple, une construction élevée sur la rue, non loin de la vieille maison dont nous venons d'étudier un coin dans une cour. Ici la cour et la rue présentent à première vue plus d'une analogie; cet escalier, bien qu'il soit à l'extérieur, le mur blanc qui le soutient et le balcon qui les surmonte sont presque aussi délabrés que les précédents. A terre, au pied du mur, le fumier que les poules picorent sans inquiétude, instruites de génération en génération qu'un balai importun ne viendra pas les troubler; un peu plus loin, au milieu du terrain, le filet d'eau noirâtre où elles se désaltèrent à l'aise, tout comme dans leur cour natale.

Mais ici l'œil du peintre s'élève jusqu'aux faîtes, auxquels l'ardoise et la pierre bleue d'Auvergne donnent un aspect différent; en plus, un second plan, détaché franchement, en distance, et dans l'arrière-fond un bout de montagne, qui élargit l'horizon et complète le motif, indiquent clairement que la vieille fabrique a son pignon sur rue.

Nous croyons inutile de présenter cette aquarelle à l'état de préparation; disons cependant comment le peintre doit procéder.

Sur le dessin exact et serré de trait, ainsi qu'il doit toujours être fait, on commencera l'aquarelle par le ciel, en ne craignant pas d'en faire passer le ton sur la partie colorée des fabriques. Le ciel terminé, on attaquera franchement la montagne du fond. Ces deux parties faites, on commencera la fabrique en haut vers la gauche

en modelant les pierres, les croisées, les cheminées, puis le balcon, l'escalier et les portes; on passera à la seconde et à la troisième maison, puis enfin au terrain et à la figure.

Le dessin, le relief et les profondeurs ainsi exprimés, il reste le ton local, qu'il faut passer avec la plus grande souplesse en effleurant seulement le papier et évitant de repasser deux fois à la place où le pinceau a déjà passé. Il faut profiter de l'humidité de cette teinte pour glisser des tons et même modeler de nouveau. L'aquarelle ainsi terminée et sèche, placer les fermetés, les accents, etc.

Observer la gradation des valeurs : l'escalier et les parties qui l'entourent forment le premier plan intéressant ; le mur blanc forme bien la note dominante claire ; la figure en rouge donne la note dominante brune.

Fig. 127

LES INTÉRIEURS

Que ceux pour qui les intérieurs ont des charmes évoquent le souvenir de Rembrandt : lui seul leur dira les prodiges de lumière et de clair-obscur que peuvent offrir ces motifs d'apparence si vulgaire, mais dont l'inimitable maître a su tirer un parti si brillant. Ce genre, un peu délaissé de nos jours, offre des motifs vraiment dignes du plus habile pinceau.

Lorsque le peintre rencontre des villages pittoresques, qu'il n'hésite pas à entrer dans les chaumières : il y trouvera certainement des sujets de tableaux merveilleux et d'une coloration parfois si étrange qu'elle pourra donner naissance à des œuvres empreintes d'un très grand caractère d'originalité.

L'intérieur que nous présentons comme type (fig. 128) est pris dans une chaumière de l'Auvergne. Comme il est pittoresque et intéressant, ce petit coin à l'apparence d'abord si insignifiante! N'est-il pas vraiment émotionnant pour le coloriste, rien que par les accents vigoureux de ce simple croquis?

Que le jeune peintre auquel une heureuse inspiration fera rechercher ce genre de motifs ne craigne pas de rester vrai dans son interprétation des tons et de l'effet, même s'ils lui paraissent heurtés; mais d'abord qu'il cherche bien cet effet, c'est-à-dire le point où l'ensemble du premier plan se groupera le mieux par rapport à la lumière.

C'est surtout quand il voudra reproduire des intérieurs que le peintre verra combien il lui est indispensable de connaître les principales règles de la perspective, sans laquelle il n'arrivera jamais à unir l'harmonie correcte des lignes au charme de l'effet.

Le papier Whatman demi-torchon triple force est excellent pour les intérieurs, qui généralement sont enfumés, remplis de vieux objets d'une coloration puissante, et pour la représentation desquels il faut arriver quelquefois jusqu'à la violence du ton. Libre du reste à l'aquarelliste de choisir son papier selon l'impression que lui cause son motif.

Nous n'avons rien à dire sur la manière de procéder, qui est la même que pour les genres précédents.

Fig. 128.

VIEUX CHATEAUX ET ABBAYES

Aucun genre de peinture ne peut traduire avec plus de charme et de poésie que l'aquarelle les vieux châteaux et les abbayes, sous les ruines desquels sont ensevelis tant de souvenirs et de merveilleuses légendes.

Bien que ces monuments rentrent essentiellement par tous leurs éléments de composition dans les fabriques, nous pensons qu'ils doivent y occuper une place hors cadre, à cause du caractère particulier dont les siècles ont revêtu les vieux murs qu'ils nous ont conservés en effritant leurs contours, en brisant les lignes par les végétations parasites.

Quoi de plus pittoresque, de plus imposant, de plus propre à captiver l'imagination que ces châteaux perchés comme des nids d'aigle ou de vautour sur le sommet des monts escarpés et dont les ponts-levis, les épaisses murailles, les énormes tours, les donjons surmontés de créneaux et de machicoulis semblent être les débris d'un monde fantastique (fig. 130) ?

Quels sujets de méditation, quelles rêveries, quelles idées de calme et de recueillement n'inspirent pas ces vieilles abbayes dont les longues colonnades et les cloîtres mystérieux sont souvent enfouis aux deux tiers dans le sol (fig. 131 et 132) ; dont les pans de mur, aujourd'hui affaissés, ont jonché la terre de débris, ou dont les tours gigantesques, encore surmontées d'un lambeau de toit vermoulu, résistent fièrement aux efforts du temps ou de la tempête !

Quels sujets plus capables d'inspirer un peintre ! Pourtant ce genre, qui n'a pas d'égal, est quelque peu délaissé aujourd'hui ;

VILLAGE ET CHATEAU DE JOSSELIN (BRETAGNE)

Fig. 129

peut-être attend-il que son maître apparaisse et le classe au rang des grandes et belles impressions.

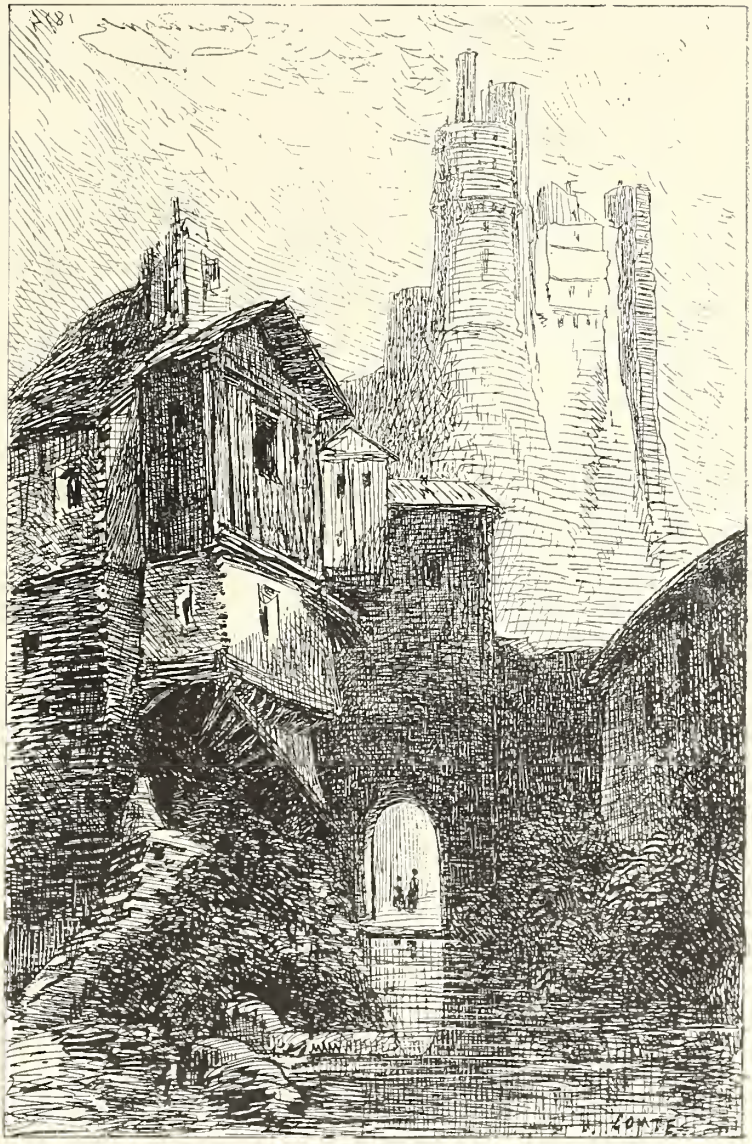


Fig. 130.

Pour ce genre, plus que pour tout autre, il faut que le peintre puisse s'asseoir juste à la place voulue ; car, si un groupe peut, vu

de différentes places, présenter plusieurs tableaux, il n'y a, nous le répétons, qu'une seule place possible pour chaque tableau; il s'agit donc de la trouver : c'est pourquoi celui qui n'est pas né avec le sentiment du beau et du gracieux dans l'ensemble sera toujours inférieur dans ce genre.

Pour bien réussir les ruines, comme d'ailleurs toutes les fabriques, les intérieurs de villes (fig. 126), etc., il faut trouver un effet qui favorise la beauté du site par un clair-obscur bien entendu, rejetant la lumière sur les parties intéressantes du tableau.

Les Anglais excellent dans la représentation des vieux châteaux et des abbayes : c'est un genre qu'ils cultivent avec amour et où ils obtiennent un légitime succès. Leurs effets, très osés, ont de grandes qualités d'harmonie; les tons, qui souvent manquent de vérité, y ont, malgré cela, presque toujours, un charme inexprimable.

Pour les vieux châteaux et les abbayes, nous conseillons, comme pour les autres fabriques, de se servir de papier Whatman et de procéder par les ombres et l'effet.

Le plus difficile, dans ce genre, c'est de rester fort dans l'ensemble et de ne pas se noyer dans les détails.

Fig. 131.

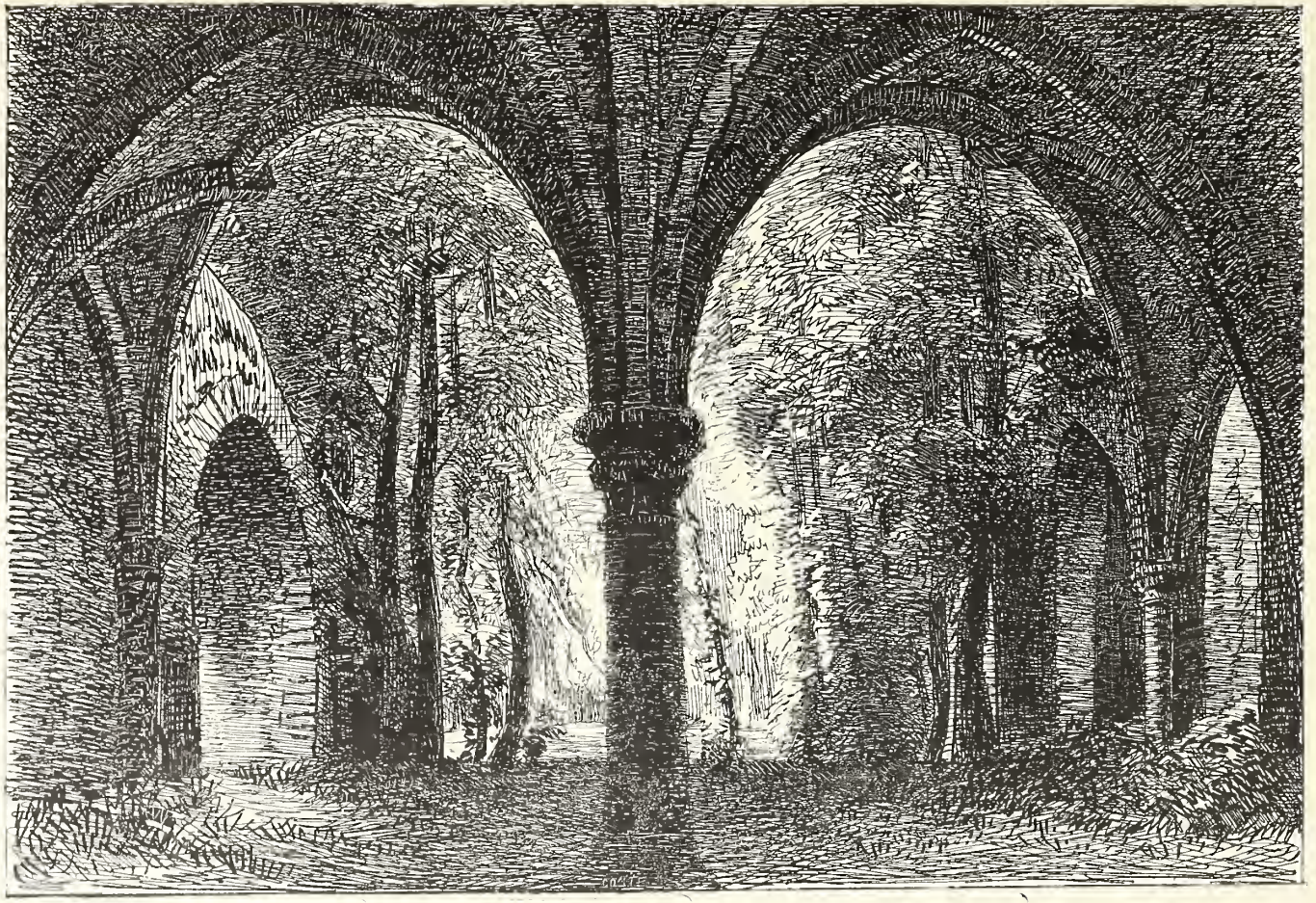


Fig. 132.

LE MATIN

Le *matin,* nous entendons par là l'heure où le soleil se lève, est un des effets les plus caractéristiques et l'un des plus charmants à étudier. Le matin,les arbres, selon leur distance, s'enveloppent d'un ton gris bleuté; les villages et les villes paraissent s'élever en surnageant dans l'atmosphère; les lointains, les plaines se voient comme au travers d'un voile de gaze; rien, à partir des seconds plans, ne révèle plus la couleur vraie de l'habit; tout s'enveloppe de cette vapeur flottante qui donne à la nature un aspect général de poétique indécision. C'est un effet difficile à rendre, à cause du danger que présente l'emploi des bleus : il faut constamment se tenir en garde contre l'exagération de cette couleur.

Le matin, le ciel des beaux jours est clair et légèrement bleuté, les terrains sont également clairs et participent, dans une certaine mesure, du ton du ciel.

Pour les effets de matin, nous conseillons l'emploi du whatman demi-force à grain fin.

Fig. 133

LE MATIN

Aquarelle par le ton local (fig. 133 et 134).

PREMIÈRE PRÉPARATION (fig. 133).

Après avoir fait un bon dessin, effacer légèrement et faire le ciel, en posant d'abord les légers nuages gris bleutés; glisser ensuite dans cette partie humide les bleus du fond du ciel.

Le ciel une fois sec, passer une large teinte grise assez mouillée sur l'église et les chaumières et modeler dans l'humidité en glissant les demi-tons, les teintes foncées et les teintes vertes du fond.

Après avoir laissé bien sécher le premier plan, le second et le troisième, prendre un ton très clair gris bleuté et, partant de nouveau de l'église, couvrir toute l'aquarelle de cette légère teinte, dont il faut profiter pour glisser de nouveau des teintes qui doivent compléter la première préparation déjà à peu près faite, mais qu'on réussit rarement du premier coup. Continuant de profiter de la teinte humide, modeler la maison couverte de tuiles, puis les murs, le bout de terrain, le treillage et enfin l'eau.

Notre modèle représente l'extrémité d'un petit village au bord de la Manche; c'est donc l'eau de la mer qui vient, en baignant les murs du vieux quai, former le premier plan du motif. Ainsi que les rivières, la surface de la mer reflète les tons du ciel; mais, par sa valeur propre, elle augmente un peu la force des tons bleus en leur donnant parfois des chatoiements légèrement laqués.

Si le reflet du village ne transparaît pas au-dessous de l'eau, cela tient à l'agitation plus ou moins forte, mais constante, du flot, agitation qui se produit surtout sur les côtes du nord et de l'ouest. Le pinceau doit exprimer cette agitation par des touches lâches et un peu entre-croisées en forme d'accent circonflexe.

La première préparation faite, laisser sécher, puis passer à la seconde partie du travail.

SECONDE ET DERNIÈRE PHASE (fig. 134).

La première préparation réussie dans les conditions indiquées par la figure précédente, il faut terminer l'aquarelle et lui donner du corps. Cette partie flottante obtenue par le modelé dans l'eau doit se compléter, s'affermir par des teintes, des vigueurs, des détails et le complet établissement des valeurs. Le peintre a ici comme toujours la ressource des moyens complémentaires, tels que l'emploi du pinceau, de l'estompe, de la peau de daim et du grattoir. Nous conseillons pour ce genre d'aquarelle faite d'après nature le papier Whatman triple force ou double force ; si au contraire l'aquarelle est faite dans l'atelier, il faut employer le whatman mince et la feuille de zinc.

Fig. 134

LE SOIR

Par le *soir* nous entendons le *soleil couchant,* cette scène éblouissante de la nature qui se répète chaque jour et qui est chaque jour nouvelle, qui est au-dessus de tout ce qu'en peut dire l'écrivain le mieux inspiré et dont le peintre le mieux doué ne peut donner qu'une idée affaiblie. Cette triomphale fin de journée, où le Créateur répand à profusion les couleurs les plus brillantes, les plus sombres et les plus disparates, commence à s'étendre en nappes diaprées autour du soleil, comme pour célébrer et augmenter encore l'éclat de ses derniers rayons, au moment où il va disparaître là-bas derrière les coteaux, derrière la forêt antédiluvienne dont chaque arbre géant de la terre semblera tout à l'heure cacher un incendie, ou bien derrière le village qui s'aperçoit au loin à l'extrémité de la plaine. Et, devant cette magique lumière, la forêt, le coteau, le village et la plaine s'enveloppent d'un voile obscur pour permettre à cette scène grandiose du ciel de se développer avec toute la solennité voulue.

Enfin, l'heure du peintre a sonné, l'œil de Dieu semble s'arrêter un instant. Le peintre, armé de toutes pièces, inspiré, enfiévré par la splendeur des merveilles qui lui apparaissent, jette sur la feuille blanche où il a d'abord tracé une rapide esquisse une large nappe d'eau et, fouillant avec son pinceau les couleurs les plus vives, les chromes, les cadmiums, les vermillons, les carmins, la garance, en un mot, les couleurs dont l'éclat s'exalte avec le plus de force, et les noyant les unes après les autres dans cette mare encore liquide, il les mêle, les empâte et en forme un tout qui, quoique bien loin du

modèle, rappelle cependant la scène admirable qu'il a eue devant les yeux.

Ce rayonnement ainsi jeté, il reste au peintre à traduire la partie terrestre, lourde, sombre, matérielle, qui disparaît enveloppée dans l'ombre du soir comme dans un linceul, lorsque le soleil ne la regarde plus. Le pinceau du peintre doit donc descendre de la voûte céleste sur la terre et une lutte nouvelle doit commencer : c'est maintenant dans l'obscurité, c'est dans la nuit presque complète que son œil est obligé de fouiller la nature, pour donner à chaque être, à chaque objet sa forme, sa couleur locale et son voile de nuit ; à cette enveloppe générale doit s'ajouter l'enveloppe du ciel.

Le peintre passant à cette coloration terrestre couvre son papier d'un nappe d'eau et, prenant les couleurs les plus opposées aux premières, il mêle à profusion les bleus, les noirs, les ocres, en y ajoutant souvent les garances et parfois quelque pointe de rouge, pour donner les reflets du ciel, et il laisse sécher.

C'est bien la fin d'une chaude journée, l'heure où le soleil se couche, l'heure aux étincelantes couleurs, aux tons sombres, aux oppositions heurtées, où la mer et la plaine ne tracent plus au loin qu'un noirâtre horizon ; où la montagne et la ville ne détachent plus qu'en tons d'un noir fantastique le profil des sommets ou les silhouettes des clochers sur les tons incandescents des derniers rayons du soleil.

Le Soir

Fig 135

LE SOIR

Aquarelle par le ton local (fig. 135).

Ce village, au bord de la mer, comme le précédent, s'enlève complètement en valeur sur le ciel, qui, éclairé par les derniers rayons du soleil, est la note claire, la partie lumineuse de l'aquarelle.

Faire d'abord le ciel, en profitant de l'humidité de la première teinte, légèrement grise, pour glisser les teintes lumineuses.

Procéder pour les fabriques en commençant par envelopper d'un ton gris toute la zone des maisons et profiter de cette humidité pour modeler le chaume, les tuiles et autres détails, qu'on terminera autant que l'humidité de la première teinte le permettra.

Passer ensuite également un ton gris, mais plus léger, sur les terrains et les modeler; passer le même ton sur les rochers et enfin sur l'eau, en terminant de même autant qu'il sera possible.

Si, une fois sec, le travail n'était pas complètement réussi, il faudrait reprendre une légère teinte grise, la passer vivement sur toute la partie terrestre et glisser dans cette teinte des tons nouveaux en harmonisant les valeurs, puis laisser sécher.

Terminer en ajoutant les fermetés et en employant tous les moyens connus pour compléter l'aquarelle.

L'ANNÉE DU PEINTRE

LE PRINTEMPS

Rien, dit-on, ne ressemble autant à la vieillesse que l'extrême jeunesse. Rien, de même, ne rappelle autant l'automne que le printemps.

Pour le peintre, pour l'aquarelliste, le printemps offre une fraîcheur de coloration qui caractérise par un charme indéfinissable cette riante époque de l'année où la nature se couvre d'un vêtement resplendissant de fraîcheur et de jeunesse.

Au printemps, les couleurs sont tendres et brillantes à la fois ; les verts sont faits avec les couleurs les plus éclatantes peut-être qui se trouvent sur la palette : c'est le triomphe de la gomme-gutte, du chrome clair, du jaune indien, du vert Véronèse. Le ciel même est à ce moment d'une si grande limpidité que nos tons les plus brillants, le cobalt, le bleu de Prusse, suffisent à peine à en faire comprendre la transparence et l'éclat. Les feuilles, au moment où elles vont se développer, offrent des tons violacés si éclatants qu'ils rappellent parfois les ardentes colorations de l'automne ; les rouges les plus intenses, les garances, les vermillons de Chine, sont appelés à donner leur note étincelante dans ce grand concert ; encore n'arrivent-ils qu'à nous présenter une pâle et faible idée de cette immense fête de la nature où tout est poésie et soleil.

Le printemps est une des plus merveilleuses saisons d'étude pour le peintre ; mais qu'il se hâte, car elle passe vite, et nulle autre ne lui offrira ces finesses de ton, ces transparences de coloration qui donnent tant de charme aux effets de printemps.

C'est surtout aux bords des rivières, dans les plaines, que le peintre pourra trouver à ce moment ses plus brillantes études.

L'ÉTÉ

Le printemps a fait place à l'été; la tunique de gaze diaprée d'or dont les bourgeons encore à demi fermés enveloppaient la cime des arbres s'est changée en un riche et solide manteau; à la frêle élégance des formes de la jeunesse a succédé la majestueuse ampleur de la maturité. La nature est alors dans toute sa force et d'un aspect général plus sévère qu'au printemps. Elle offre au peintre des teintes moins variées; le vert des feuillages s'accentue, se colore et s'enveloppe peu à peu d'un ton gris; mais à aucune autre époque de l'année les arbres ne se présentent avec plus de majesté dans leur ensemble. L'unité de ton, même, contribue à la grandeur imposante des aspects de cette saison. La force, la puissance caractérisent l'été dans l'ensemble et dans les détails : point d'écarts ou d'excentricités dans les colorations, et le calme imposant de ces groupes majestueux pourrait même parfois devenir monotone, si le soleil ne venait, à point nommé, animer cette solide nature et faire jaillir des feuillages des cascades d'étincelles phosphorescentes, qui semblent lancées par les facettes de mille diamants.

Malgré ses beautés, l'été est peut-être l'époque la plus difficile à rendre pour le peintre, par la simplicité des lignes et l'unité des tons; mais c'est la vraie saison du dessinateur, qui peut chercher et suivre les formes variées des feuillages, dans les détails, la silhouette et l'ensemble.

En été, l'excessive chaleur du jour rend à ce moment le travail fort pénible et souvent impossible; c'est donc l'instant de faire des études du soir. Vers la fin du jour, la nature s'enveloppe de demi-teintes mystérieuses qui laissent deviner les formes et les objets sans trop les indiquer et donnent aux ensembles une harmonie grave et douce, d'un charme quelquefois supérieur à celui des plus brillants effets lumineux.

Dans ces effets du soir, on ne distingue plus que trois masses principales : *le ciel,* généralement clair et brillant, sur lequel se détachent en vigueur *les fabriques* ou *les arbres* qui meublent le terrain; enfin, *le terrain,* dont la masse offre une valeur beaucoup moins forte que les arbres et beaucoup plus puissante que le ciel.

L'ÉTÉ

Aquarelle faite chez soi (fig. 136 et 137).

DESSIN ET POCHADE (fig. 136).

Une raison particulière peut inviter le peintre à faire de tel ou tel site une aquarelle qui, par son importance comme dimensions ou au point de vue de la recherche artistique, devra être faite chez lui. Pour mener à bonne fin l'œuvre projetée, il aura besoin de s'entourer de matériaux sérieux, précis comme trait et comme effet, matériaux qu'il puisse à un moment donné consulter en toute sécurité. Dans ce but, commencer par faire un bon dessin à la plume d'après nature ; nous disons à la plume, parce que la plume écrit et accentue bien le croquis linéaire et permet de faire une étude très complète et très cherchée sur un simple morceau de papier.

Le dessin, exécuté ainsi que nous venons de le dire, sera reporté sur un morceau de papier à aquarelle, et, rapidement, le peintre saisira sur nature un effet qui ajoute beaucoup au caractère du paysage. Cette pochade ainsi faite devant le site, dans le but de servir de guide comme effet et comme couleur, pour peindre l'aquarelle et en faire un tableau, pourra renseigner suffisamment comme coloration.

Sur la feuille de papier préparée comme il est expliqué plus haut, chercher avec le crayon de mine de plomb la forme la plus harmonieuse, retranchant ici, ajoutant là ; puis sur l'ensemble enfin satisfaisant placer l'effet et la couleur, en se renseignant pour les détails sur le dessin à la plume et plaçant la couleur d'après la pochade.

Fig. 137

Fig. 136.

EXÉCUTION DE L'AQUARELLE (fig. 137).

Lisière de forêt. Effet de deux heures à quatre heures.

Nuages poussés par le vent, çà et là éclaircie de soleil.

Premier plan : un hêtre, bruyères en fleurs, herbes enveloppées de mousse.

Deuxième plan : limite de la forêt, vallée couverte d'arbres dont on ne voit que le sommet enveloppé d'un nuage.

Troisième plan : un village.

Quatrième plan : un coteau.

Après s'être bien rendu compte de l'heure de la journée où est faite cette aquarelle et de l'effet adopté, prendre la couleur, commencer par le ciel et ne l'abandonner que lorsqu'il sera terminé.

Faire le coteau, le village, les têtes d'arbres couvertes de nuages, et terminer complètement ces trois parties avant de passer au premier plan.

Modeler le chêne, les terrains, les bruyères en fleurs et quelques végétations qui sont semées çà et là, le chemin et les figures.

Le premier plan ainsi modelé, passer sur chaque partie le ton local.

Une fois l'aquarelle terminée, placer des fermetés çà et là et terminer avec tous les moyens pratiques mis en usage ordinairement.

Si nous disons de commencer par les plans éloignés et de les terminer, c'est que cette partie, qui doit rester limpide sous l'application des couleurs, sera en partie envahie par un chêne dont la coloration puissante pourrait se décomposer sous les larges teintes des fonds, et que ce premier plan, par sa force et sa couleur, est subordonné aux fonds.

L'AUTOMNE

Septembre se lève : l'automne du peintre commence, l'automne, époque rêvée du coloriste, heure splendide où le soleil semble donner à ses rayons un éclat plus vif, une chaleur plus intense, pour dorer nos coteaux et nos forêts et les revêtir d'une dernière et plus brillante parure avant les neiges de l'hiver.

C'est surtout vers les forêts que se dirigent à ce moment les peintres, c'est là surtout que va se dérouler devant eux un spectacle vraiment féerique. Le bouleau chante la première note dans ce concert universel; son feuillage léger et d'un gris argenté emprunte à l'ocre jaune et au brun rouge leurs tons finement brillantés; puis viennent le hêtre et bientôt le chêne, qui, dans leurs masses touffues, offrent toutes les couleurs du prisme, le rouge, le jaune le plus intense, au milieu desquels quelques groupes plus jeunes ou mieux conservés jettent les accents suraigus de leurs rameaux verts. Que le soleil vienne frapper de ses rayons cet ensemble déjà si brillant, et l'on croira assister à un immense incendie.

La nature, en effet, se consume et use ses forces dans ces lumineux éclats; à peine octobre est-il arrivé à ses derniers jours que le vent s'élève et souffle avec violence; la tourmente fait aux arbres une guerre acharnée; elle les enveloppe, les courbe, les secoue et ne leur laisse ni trêve ni merci qu'elle ne les ait dépouillés jusqu'à la dernière feuille.

Le peintre, en s'éveillant, se croit le jouet d'une illusion : la magnifique parure qu'il admirait hier jonche la terre aujourd'hui. Tout est dit; la nature a changé d'aspect. Si le peintre est en forêt, il ne reconnaît plus ses arbres et retrouve à peine son chemin; il lui semble qu'il rêve; il se croit transporté dans un monde nouveau : cette nature qui s'offre maintenant à ses yeux lui est inconnue; ce n'est plus l'automne, mais ce n'est pas encore l'hiver; qu'est-ce donc?

Un tableau nouveau et toujours splendide, surtout si le soleil, glissant entre les nuages, vient en détacher l'ensemble en le frappant de sa lumière. Le peintre, inspiré par les effets nouveaux qui s'offrent à lui, se prépare à la hâte, prend vivement sa boîte et veut saisir l'aspect de ces géants aux mille bras qui posent devant lui; mais le vent se déchaîne de nouveau et siffle furieux entre les arbres; l'artiste se maintient à peine; la pluie survient, il résiste encore : adossé à un arbre et abrité sous son parasol, il lutte avec force et courage contre tous les obstacles; mais bientôt son parasol ploie sous les efforts de plus en plus violents de la bourrasque; son chapeau et son œuvre même sont emportés au loin; le peintre, vaincu et désarmé, se lève, ramasse péniblement son bagage et se retire à regret : le temps de l'étude possible est passé.

L'AUTOMNE

Aquarelle faite chez soi (fig. 138 et 139.)

DESSIN ET POCHADE (fig. 138).

Nous sommes au mois de novembre, à quatre heures de l'après-midi, c'est-à-dire à la fin d'une journée neigeuse; le soleil n'a pu percer les nuages, le bas du ciel est blafard et l'aspect général est triste; le vent est froid et l'on comprend que l'artiste, après avoir terminé sa pochade, a dû rentrer chez lui en grelottant. Le chasseur seul peut encore parcourir les vallons naguère si remarquables par la réunion de ces beaux arbres, de ces terrains si curieusement caillouteux et embroussaillés, en avant de ce gracieux coteau. Que le soleil se montre seulement un instant, et ce site prendra l'aspect gai et charmant tant aimé des poètes et des promeneurs; mais, au contraire, ici le soleil est caché derrière des masses pressées de brumes neigeuses qui forment au paysage comme un linceul de plomb; l'aspect est triste et froid. Ce n'est plus l'heure de l'artiste, c'est celle du trépas du pauvre lapin. Ces saisons avancées ne permettent pas souvent de faire des aquarelles, surtout dans de grandes proportions; aussi est-on obligé de recourir à certains moyens facilement pratiques pour se rendre maître du monstre.

C'est à une époque moins avancée, à la fin de septembre que nous avons fait le dessin représenté ici. Reportant ce dessin sur une feuille de papier à aquarelle, nous sommes retourné le 8 novembre faire une pochade de ce même site sur nature, et nous n'avons pu terminer qu'avec peine ce travail cependant rapide. C'est avec les documents ainsi réunis que nous avons fait l'aquarelle représentée par la figure 139.

EXÉCUTION DE L'AQUARELLE PAR LE TON LOCAL (fig. 139.)

Faire le ciel, le coteau, les arbres, les terrains. Ces quatre parties ont dans leur ensemble quatre valeurs essentiellement différentes.

Le travail de l'aquarelle terminé, compléter l'œuvre par des touches fermes ayant la vigueur voulue selon les plans où cette retouche est nécessaire.

Fig. 138.

Fig. 139

L'HIVER

Comme nous l'avons dit déjà, toutes les saisons sont belles. L'hiver même offre, dans ses divers aspects, des beautés de premier ordre, quand, laissant de côté son long cortège de pluies et de brouillards, le soleil de décembre vient briller d'un pâle éclat et faire étinceler le givre sur les branches noircies de nos arbres; ou quand la plaine, revêtue d'un manteau de neige d'une blancheur éclatante et mate, se détache dans de lointains horizons sur un ciel d'un noir lourd et bistré. Il y a certes à étudier, devant cette fantastique nature, des effets d'une originalité puissante, d'une sévérité âpre et sauvage, d'un caractère étrange et grandiose.

Les effets d'hiver sont, entre tous, ceux qui doivent être saisis et rendus sur le vif; mais que de difficultés à vaincre! Heureux ceux à qui il est possible d'affronter les dangers de cette rude saison et qui en ont à la fois le courage et la force.

L'une des plus grandes difficultés pour le peintre, lorsqu'il veut représenter la neige, c'est de trouver juste la valeur des différentes colorations selon leur distance, et de bien établir les rapports du ton du ciel avec la coloration des ombres naturelles ou portées; aussi peu d'effets de neige sont-ils complètement réussis, surtout par l'aquarelliste, pour qui le froid et l'humidité sont des obstacles souvent insurmontables. Cependant, si imparfaite que soit l'œuvre faite sur nature à cette époque, elle ne peut manquer d'un grand charme de souvenir, quand on revoit au coin du feu, ou par un beau jour d'été, ce ciel plombé sillonné par les corbeaux et cette plaine neigeuse où nul être vivant ne se montre que sous quelque enveloppe qui le rend méconnaissable.

Les couchers de soleil sont, en hiver, d'une splendeur sans égale : rien ne cache l'astre à son déclin et, au moment de disparaître, il s'entoure d'un manteau ou d'un voile aux colorations les plus riches et les plus diaprées.

L'hiver est aussi particulièrement propice aux études de terrains. A cette époque, les terrains, dépouillés de leur manteau de verdure, laissent apercevoir toute la richesse pittoresque de leurs brisures capricieuses et de leurs mille ondulations.

DERNIERS CONSEILS

Nous avons voulu, dans cette troisième partie, donner à l'aquarelliste une idée des morceaux de la nature les plus capables de frapper son imagination et des innombrables sujets d'étude qui s'offrent à lui. Aux quelques explications dans lesquelles nous avons pu entrer nous avons joint des dessins ou des aquarelles sincèrement faits d'après nature, persuadé que, si dans les questions d'art un exposé théorique est quelque chose, un type dessiné ou peint est plus encore, et qu'un volume en dit moins que le moindre dessin bien compris. Les types dont nous parlons sont des reflets de nos impressions et de nos sentiments personnels; c'est maintenant à l'élève d'en faire son profit, et, dès qu'il le pourra, de s'affranchir de son guide pour marcher seul et devenir lui-même.

Quand on est suffisamment instruit sur l'art, qu'on possède bien les principes qui sont la base fondamentale de toute création, qu'on a enfin bien compris l'exécution en théorie, il faut naturellement arriver à la pratique; mais c'est alors seulement qu'il faut y arriver; car la pratique sera toujours défectueuse, si elle n'a la théorie pour guide et pour appui.

« La théorie est comme le bâton de l'aveugle », a dit Decamps, un de nos plus illustres peintres modernes. Le maître avait raison; ajoutons cependant que la pratique seule, privée de raisonnement, arrivera encore, par une imitation servile, à produire une œuvre quelconque, quoique privée d'harmonie, d'ensemble, d'unité, comme

l'aveugle sans bâton arrivera, avec mille hésitations, à tracer des pas irréguliers, tandis que la théorie seule sera, comme le bâton seul, complètement impuissante.

Que le jeune peintre garde donc pour lui tous les raisonnements théoriques, si excellents qu'ils puissent être, et qu'il se contente d'en faire l'application ; car, qu'il se le persuade bien, il ne sera jugé que sur ses œuvres.

« L'action, dit le peintre Renou, doit toujours avoir le pas sur la parole. Employer tout son temps à raisonner de son art sans agir, c'est folie ; on devient à la longue contemplatif et paresseux.

« Les grands parleurs qui citent à tout propos les grands maîtres, leurs règles et leur manière d'exécuter, sont souvent pris au dépourvu, quand il est question de produire. La pratique peut seule affermir, éclairer et redresser la théorie, et, sans pratique, il n'est aucune théorie sûre. On ne doit enfin parler ni écrire sur un art qu'à la clarté du flambeau de l'expérience. »

Nous pouvons conclure de tout ce qui précède que la pratique et la théorie doivent toujours être inséparables et se prêter un mutuel appui.

Nous ferons remarquer que, dans les applications qui précèdent et dans celles qui suivent, nous nous sommes efforcé de guider constamment la main du jeune peintre d'une manière à la fois simple, rationnelle et *méthodique*.

Nous appuyons à dessein sur le mot *méthodique,* qui appartient en propre à l'enseignement ; si l'on demande, en effet, à un peintre qui ne s'est jamais occupé d'enseignement quelle méthode il emploie pour faire un tableau ou une aquarelle, il rira peut-être à cette question et répondra probablement qu'il a commencé aujourd'hui d'une manière, mais que, si demain il avait à refaire son œuvre, il commencerait peut-être autrement ; il serait dans le vrai en parlant et en agissant ainsi : maître du procédé par son talent, le peintre cesse de se préoccuper du moyen d'exécution ; il cède au sentiment, à l'impression de l'effet, et, quoi qu'il en soit, reste, sans même y songer, méthodique dans l'application ; mais, s'il n'a jamais eu à guider des débutants, il ne s'est jamais préoccupé de classer ni

d'exprimer tout ce qu'il sait sur son art, en vue de le communiquer aux autres d'une manière claire, simple, facile, en un mot, méthodique : c'est précisément ce que nous avons essayé de faire, en offrant au jeune peintre quelques modèles, que nous aurions voulu pouvoir multiplier, mais qui, nous l'espérons, nous ont suffi et nous suffiront pour lui présenter clairement les différents systèmes employés pour faire l'aquarelle.

QUATRIÈME PARTIE

LES FLEURS ET LES FRUITS

LES FLEURS

CARACTÈRES DE L'AQUARELLE DE FLEURS

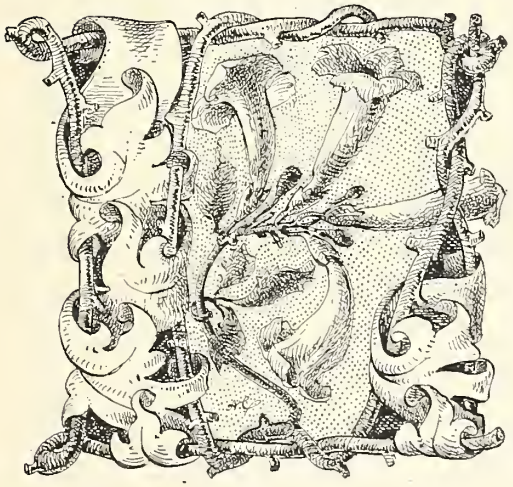


Fig. 140

La fleur, petit genre, ou au moins genre secondaire, disaient naguère avec quelque dédain et disent encore aujourd'hui, mais avec plus de réserve, les maîtres et les adeptes de la grande peinture, la fleur, de gré ou d'usage, est entrée dans l'art moderne, soit par l'importance des œuvres, tableaux proprement dits, chefs-d'œuvre de composition, de couleur et d'expression, que n'ont pas dédaigné de produire et de signer bon nombre d'artistes éminents, dont plusieurs ont forcé les portes du cénacle, soit par l'ornement, dont la fleur est la base et le type

d'appui (fig. 141). Employée en enroulements variés, formés de riches et plantureux feuillages, en rinceaux élégants, soutenant des fleurs légères, en entourages et soutiens de médaillons aux motifs divers, paysages ou figures, en repoussoirs par parti pris,

Fig. 141.

souvent en premiers plans par l'importance des compositions, la fleur arriva dans nombre de cas à ne faire qu'un avec les genres maîtres, et force fut bien alors aux plus sévères d'en venir à compter avec elle en tant que genre, et, comme pourrait le dire Delille ou Honoré d'Urfé, auteur de l'*Astrée,* à en admettre la culture dans les jardins de l'art sérieux.

On reproche à la fleur d'être un genre essentiellement féminin,

en basant ce jugement, que nous croyons téméraire, sur les facilités de l'étude et la grâce élégante des modèles. En effet, ce qui le rapetisse et lui donne, aux yeux de quelques-uns et même, nous le constatons à regret, de quelques-unes, une infériorité relative, c'est qu'elle n'exige pas qu'on coure les forêts le sac au dos, le revolver en poche, ou bien, ce qui est encore plus fort et plus viril, qu'on aborde à l'amphithéâtre ou à l'Académie les hautes études qui devraient peut-être rester le partage exclusif du sexe laid, mais fort.

Enfin, laissant de côté toute digression, qui aurait d'abord le grave inconvénient de nous éloigner de notre sujet et que, d'ailleurs, nous serions toujours obligé de clore par cette conclusion que chacun est bien libre après tout d'aborder les études qui lui sont le plus sympathiques et qu'il croit le plus propres à le conduire au talent, au succès, à la fortune peut-être, bornons-nous, en leur souhaitant toute réussite, à exprimer ici ce que nous pensons de la peinture des fleurs à l'aquarelle et faisons, en compagnie de notre lecteur ou de notre élève, connaissance avec les différentes manières de procéder des peintres qui se sont distingués en ce genre, selon les époques auxquelles ils ont vécu, et voyons en même temps les modifications que les tendances artistiques de nos jours doivent nous engager à apporter dans le travail de nos devanciers considéré et étudié dans ses trois divisions principales : le rendu ou modelé, l'effet, la composition.

Ce n'est pas que la fleur, plus que la figure humaine, varie dans ses formes et ses développements, selon les époques; ce qui caractérise en ce genre les différents styles, c'est, dans la manière de grouper les modèles, principal et accessoires, de déterminer les effets, enfin, dans le travail même du pinceau, un parti pris dérivant de l'influence acquise par quelque artiste en vogue et s'imposant à son école, parfois inconsciemment, jusqu'à ce que quelque élève privilégié, plus fortement doué, à l'esprit indépendant, aux idées plus rationnelles ou plus hardies, rompe ses lisières et, devenant maître à son tour, impose à une nouvelle génération l'autorité d'un talent d'expression nouvelle.

Évitant par-dessus tout le parti pris, nous examinerons dans

chaque groupe quelles furent les causes principales de son succès; nous chercherons ce que nous croyons être bon dans tous les temps et nous étudierons surtout, pour les fleurs, comme nous l'avons fait constamment dans tout le cours de notre enseignement, pour les différents genres dont nous nous sommes occupé, notre plus illustre, notre grand, notre éternel maître : la *nature*.

Fig. 142.

LA BOTANIQUE

L'initiation à l'art de peindre les fleurs est l'étude élémentaire de la botanique.

La *botanique* est la science qui a pour objet la connaissance des plantes. Celui qui veut peindre sérieusement les fleurs, avec science et talent, doit donc être botaniste et connaître, au moins dans une certaine mesure, l'organisme des fleurs, c'est-à-dire les lois primordiales de leur croissance et de leur développement, ainsi que le nom, la forme générale et la situation relative de leurs parties apparentes, de celles au moins dont les formes élégantes et les brillantes couleurs retiennent le regard en le charmant et sollicitent la traduction picturale de l'ensemble.

La connaissance élémentaire de l'organographie végétale est aussi indispensable au peintre de fleurs que peut l'être celle de l'ana-

tomie au peintre de figure et que le sont les règles de la grammaire d'une langue quelconque à celui qui veut écrire dans cette langue.

Nous ne croyons pas utile de faire ici un cours de botanique. D'ailleurs les termes techniques qui peuvent revenir le plus souvent

Fig. 143.

sous notre plume sont connus de presque tous, et les personnes qui éprouveraient quelque incertitude ou qui voudraient faire une étude plus complète trouveront dans le premier manuel scolaire qui leur tombera sous la main des détails infiniment plus précis et multipliés que les limites fixées à notre travail ne nous permettraient de les donner.

Il ne s'agit pas d'ailleurs, pour nos lecteurs, de familles de plantes à déterminer pour les classer dans l'herbier, mais bien de

comprendre, lorsqu'il s'agit de pétales, d'étamines ou de toute partie de la fleur, de quoi il est question, pour donner à chaque détail sa forme voulue, sa place et sa valeur. Nous n'avons à nous occuper ici que de peinture et en particulier d'aquarelle. Voyons d'abord rapidement quels furent les commencements de l'aquarelle de fleurs et comment cette peinture fut comprise des anciens.

L'AQUARELLE DE FLEURS A DIFFÉRENTES ÉPOQUES

LE MOYEN AGE

Le moyen âge ne nous a transmis que de bien rares spécimens de fleurs traduites à l'aquarelle, assez pourtant pour nous montrer que ce genre de peinture était dès lors connu et pratiqué; mais il semble que le quasi-dédain que nous avons signalé plus haut est déjà départi à l'étude de la fleur; elle est abandonnée à la main des moines, et, dans l'ombre des cloîtres, ils appliquent et développent dans ce travail la patience mystique qui a produit tant de chefs-d'œuvre en tous genres. Pour ces pieux artistes, la fleur devait sans doute, en conservant la fraîcheur inaltérable dont la revêtait leur pinceau, continuer d'exhaler ses suaves parfums aux chants de l'hosannah, dont son image entourait les paroles sacrées.

Fig. 144.

Parmi ces ignorés de l'art beaucoup eurent un véritable talent, et ce n'était certainement pas eux qui auraient négligé l'étude de la botanique; mais, il faut bien le reconnaître, sous leur pinceau la fleur resta réellement petite, d'abord pour s'harmoniser avec le

Fig. 145.

cadre qui devait la renfermer; puis, par choix, par goût ou peut-être par ignorance de types plus amples et plus brillants, leur talent, parfois très pur et qui eût pu s'élever, s'arrêta à la traduction des très petites, des humbles fleurs. Enfin, ils ignorèrent ou du moins ne pratiquèrent pas l'art du groupe; ils se contentèrent de légers semis de fleurettes, au plus de quelques rinceaux ou guirlandes légères que bien peu d'initiés devaient un jour connaître et admirer; car leur plus haute ambition était que leur œuvre s'élevât jusqu'au lutrin de la cathédrale ou jusqu'à l'oratoire de quelque noble châtelaine.

Une main royale et pieuse se signala jadis parmi les plus habiles. René d'Anjou, réfugié en Provence à la fin du xve siècle, consacra les loisirs que lui faisait l'exil à la culture des lettres et des arts, et nous possédons encore, sous le nom de *Bréviaire du roi René,* un des plus admirables spécimens du genre dont les maîtres furent bien réellement nos premiers ancêtres dans la peinture de fleurs à l'aquarelle.

Toutefois le nom d'aquarelle, que nous donnons ici à ce genre de peinture, est pris dans un sens extensif; car, presque toujours, dans l'œuvre des bénédictins, la couleur opaque mêlée aux tons transparents en fait bien réellement de la gouache.

Qu'on nous pardonne d'avoir évoqué aussi longuement le souvenir de ces microscopiques chefs-d'œuvre des siècles oubliés, d'un art charmant que nous avons cultivé nous-même au temps déjà lointain des rêves d'or et dans la pratique duquel nous fûmes, hélas, bien loin d'égaler nos vieux maîtres.

Nous verrons plus loin que la gouache, après avoir dans ces temps lointains été jugée favorable au fini précieux du travail, fut longtemps complètement abandonnée, et qu'on y revient maintenant à un point de vue tout à fait opposé; car le mélange de la gouache est aujourd'hui considéré comme se prêtant à une ampleur de touche et d'effet à laquelle l'aquarelle pure ne permet pas d'atteindre.

Il nous faut maintenant laisser de longues années s'écouler sans que nous retrouvions de traces de la peinture de fleurs à l'aquarelle.

RENAISSANCE DE L'AQUARELLE DE FLEURS
REDOUTÉ

Le XVIIIe siècle est près de finir; le goût général, dans sa manifestation artistique, tout en conservant une haute élégance, tourne à la mièvrerie; l'aquarelle doit convenir à cette époque de grâce légère; aussi le succès couronne-t-il bientôt les premiers essais de Pierre Redouté.

Descendant d'artistes, élevé dans la culture et le sentiment de l'art, Redouté fut amené par l'admiration des œuvres de Van Huysum à étudier, à peindre les fleurs, et choisit l'aquarelle comme procédé de traduction. Tous connaissent au moins quelques-unes des études et des compositions que nous a laissées Redouté.

Fig. 146

Pierre Redouté naquit près de Liège en 1759. Malgré son origine, ses œuvres et sa vie furent toutes françaises. Il fut pendant de longues années professeur d'iconographie végétale au Jardin des Plantes, à Paris, où il mourut en 1840. Peintre officiel et professeur des reines et des altesses de Marie-Antoinette à Marie-Amélie, pendant un demi-siècle il fut le roi des fleurs et tint le sceptre avec une sûreté de main, une maëstria que nul ne surpassa et n'égala même de son temps. Il exécuta, dit-on, plus de six mille vélins.

L'art de peindre les fleurs à l'aquarelle se développe, s'élargit sous le pinceau de Redouté. Le premier, il nous initie à une traduction, à une représentation plus sincère de la nature. La fraîcheur des tons, la pu-

reté du lavis ont donné aux fleurs de Redouté un éclat et un charme qui, bien qu'un peu factices et exagérés, firent à l'auteur un succès durable et, disons-le, mérité; car, si ses admirables modèles, malgré et peut-être à cause de la perfection du travail, manquent de l'apparence de la vie, que d'autres peintres sont arrivés à fixer depuis, si ses compositions sont parfois lourdes et maniérées, la faute en fut plus encore au temps où il vécut qu'à son talent personnel.

Redouté fut réellement un maître, et même un initiateur; car il pressentit un genre nouveau et prépara la route à ses successeurs : nous lui devions bien les quelques lignes que nous venons de lui consacrer.

PROCÉDÉS DE REDOUTÉ

Avant de quitter Redouté et son époque, voyons brièvement quels furent ses procédés habituels d'exécution, en retenant ceux qui peuvent encore aujourd'hui s'harmoniser avec le faire plus large, plus nature, et les effets, croyons-nous, mieux compris, que l'école moderne a adoptés dans ses interprétations de la fleur.

Redouté peignit presque toujours sur vélin; il nous reste encore de nombreuses ébauches d'après lesquelles on peut constater qu'il préparait ses aquarelles par un ton gris neutre. Voici comment se place cette préparation.

PRÉPARATION SUR VÉLIN

Après avoir fait un dessin d'une sérieuse exactitude, mais pourtant exempt de sécheresse et autant que possible sans effaçage ni retouches de crayon, ce qu'exige surtout le vélin (c'est dire que, pour peindre les fleurs, il faut savoir réellement dessiner), faire avec un ton gris bleuté composé de noir d'ivoire (sur le vélin l'encre de Chine est meilleure) et de cobalt un léger modelé accusant franchement et du premier coup le relief de la fleur et l'effet. Cette teinte a pour but de faire comprendre immédiatement les ombres et d'assourdir le ton local sans le ternir, aux points déterminés par

l'effet. On comprend que sur une fleur ou sur un bouquet ainsi préparé le ton local puisse être passé avec une franchise et une rapidité qui lui laissent toute sa limpidité. Ce ton local doit donc être préparé en assez grande quantité pour que le peintre n'ait pas à se préoccuper d'en composer de nouveau pour une fleur ou au moins pour un pétale. La franchise d'exécution est, dans les fleurs surtout, une des premières conditions de réussite. Les tons le plus souvent clairs et brillants des pétales, le velouté des reflets et des enroulements seraient complètement détruits par des tons repris en touches successives.

Fig. 147.

LE TON LOCAL

Lorsque le ton local est bien sec, on peut revenir sur les ombres d'un coup de pinceau moins largement trempé; car il faut ici prendre le temps de bien placer ce coup de pinceau, toujours pour éviter de revenir trop fréquemment. C'est aussi l'instant d'étudier les

accidents, les variétés de coloration que peut présenter le ton local, de renforcer ce ton quand il y a lieu, de chercher les taches, les *macules* qui existent sur nombre de pétales ; mais tout ce travail doit être exécuté de manière que la transparence du ton gris se laisse toujours comprendre et que ce ton continue à voiler, à envelopper les tons neutres et plus légèrement les reflets.

La préparation au ton gris et la manière de placer le ton local sont moins employées aujourd'hui ; pourtant ces procédés peuvent, dans des mains habiles, être d'une excellente ressource, que le peintre de fleurs doit connaître ; car ici, comme dans tout autre genre, il n'est pas de procédé en apparence peu important dont il faille de parti pris rejeter l'usage, et les plus habiles savent fort bien dans certains cas en faire une heureuse application.

LES RETOUCHES

Quelque habileté et quelque science que le peintre ait pu déployer dans le travail que nous venons d'analyser, il arrive parfois que la pureté des tons, la transparence des reflets s'est trouvée compromise par un accident imprévu : c'est alors que le vélin suscite de réelles difficultés et nécessite un véritable travail de bénédictin pour rendre aux teintes la franchise et le velouté indispensables au charme apparent de l'œuvre. Voici en quoi consiste ce travail : avec la pointe du pinceau légèrement humectée d'un ton excessivement adouci et participant de celui à retoucher, entre-croiser finement des hachures dans toute la partie trop colorée ou trop claire : celle-ci se trouvera remontée de ton, tandis que la première en sera atténuée ; c'est un travail tout d'habileté et de grande patience ; car les hachures doivent être redoublées jusqu'à réussite du ton et invisibilité de la retouche.

Ajoutons que, dans le travail sur vélin, il est essentiel de ne jamais donner un coup de pinceau avant que le précédent soit parfaitement sec ; sans cette précaution, la couleur s'enlèverait et ferait une tache qu'il serait presque impossible de corriger.

D'autre part, la grande facilité d'enlever le ton précédent offre une

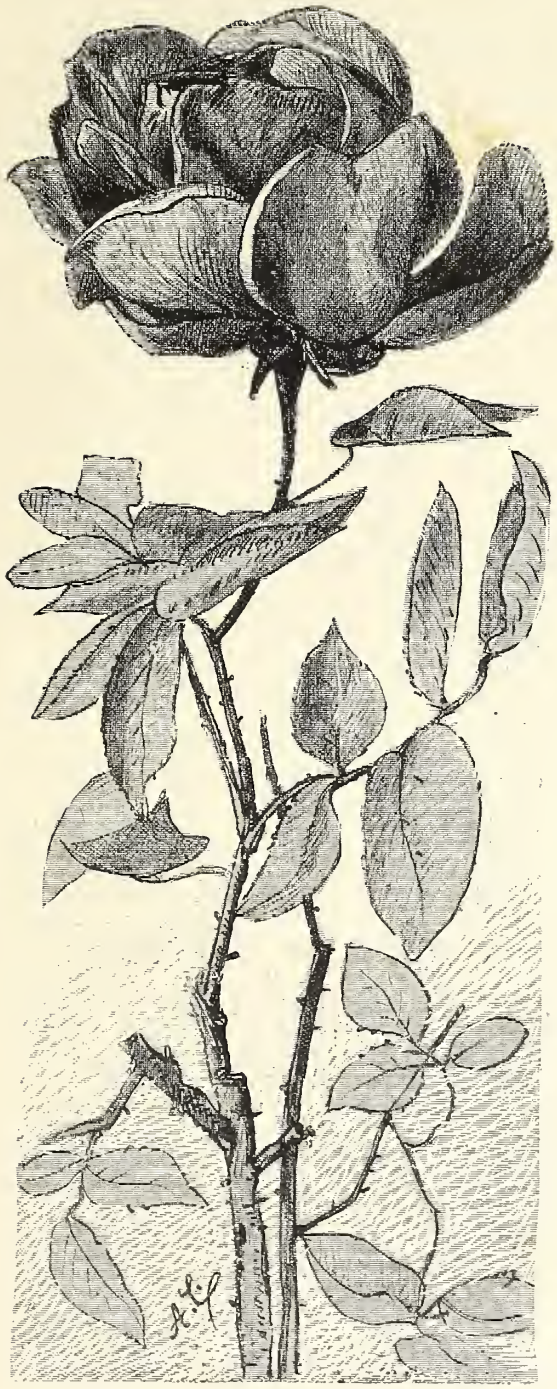


Fig. 148.

ressource au peintre inhabile; car avec la peau de daim on peut faire reparaître des lumières, soit sur des contours un peu altérés, soit sous forme d'accent lumineux dans une tige ou toute autre partie en relief; mais il ne faut dans aucun cas abuser de cette ressource; car les lumières ainsi obtenues, quoique parfois très pures et brillantes, n'ont jamais la fraîcheur du blanc primitif du vélin. En outre, si dans le ton de fond il est entré un mélange de carmin, cette couleur étant ineffaçable sur le vélin, on perdrait complètement l'aquarelle en essayant d'enlever des clairs sur les tons à base carminée.

LES COULEURS

Puisque l'indication de l'une des couleurs les plus employées se présente sous notre plume, voyons dès à présent la liste peu nombreuse des couleurs à l'aide desquelles peuvent être composées dans leurs infinies variétés de nuances les teintes les plus riches des plus brillants modèles.

Nous avons déjà vu le cobalt et le noir d'ivoire employés dans les préparations (sur le vélin l'encre de Chine est préférable[1]: ce *noir* sert en outre souvent à atténuer des tons trop brillants

Le *cobalt* se retrouve à tout instant dans les divers mélanges de l'aquarelle, surtout dans la fleur proprement dite. Il n'est ombre ni reflet pour lesquels on puisse ne pas employer de cobalt, sans compter les nombreuses corolles où il forme la base du ton local.

L'*indigo* ne sert guère dans la fleur, dont il alourdirait les nuances; cependant ce n'est pas sans exception : quelques retouches vigoureuses, dans les fleurs très colorées, doivent être faites avec un mélange d'indigo; en revanche, cette couleur est la base des verts et peut rigoureusement suffire à toute espèce de feuillage.

Le *bleu de Prusse* est d'un emploi très limité; on en fait usage tout au plus dans quelques feuillages de verts particulièrement crus; il durcit en séchant et devient facilement brutal.

La série des jaunes est pour l'aquarelle de fleurs suffisamment complète avec trois tons : le cambodge ou gomme-gutte, l'ocre jaune et le jaune indien.

Le *cambogde* ou *gomme-gutte* est presque autant employé que le cobalt. La gomme-gutte donne un jaune frais et pur, utile isolément dans nombre de fleurs et d'un usage constant dans presque tous les tons mélangés.

Comme les autres ocres, l'*ocre jaune,* couleur un peu sourde et plombée, ne doit s'employer dans la fleur qu'avec de grands ménagements; mais c'est un ton solide, qui retrouve toute sa valeur d'emploi dans les feuillages, où il peut concourir à l'obtention des

Fig. 149.

plus riches colorations d'automne, en même temps qu'il est indispensable dans les verts neutres et légers des fonds.

Le *jaune indien,* ardent, brillant, propre pour certaines fleurs destinées à donner dans un ensemble une note élevée presque aiguë, doit être presque toujours habilement modifié, même dans les feuillages, où il donne vite le vert noir.

Mentionnons seulement pour mémoire le *safran,* très brillant à l'emploi, mais possible tout au plus pour quelques retouches dans des fleurs d'un jaune éclatant. Le safran se ternit vite; il fut jadis très employé; mais il est si rarement utile que nous en déconseillons l'usage.

La *terre de Sienne brûlée ,* ton rouge jaune, brun intermé-

diaire naturel entre les jaunes et les rouges, est une bonne et solide couleur, devenue par les procédés de fabrication un peu plus transparente que les autres ocres dont elle dérive; elle s'emploie fréquemment et avec succès dans l'interprétation des tons chauds des feuillages d'automne et pour les fruits.

L'*ocre rouge* ou *brun rouge,* excellent ton neutre et vaporeux, n'est guère employée dans la fleur, si ce n'est dans les arrière-plans très neutres, presque perdus; mais elle se mêle harmonieusement aux bleus et aux jaunes dans les feuillages et convient parfaitement aux parties translucides destinées, dans les interstices existant entre les fleurs, à laisser pressentir les demi-jours et les détails que le pinceau ne pourrait définir sans alourdir l'ensemble.

Le *carmin,* ce rouge tour à tour intense et suave, donne seul le ton de la pivoine et peut s'éclaircir assez pour arriver aux nuances les plus délicates des pétales de la rose.

Le carmin le plus frais, le plus transparent, celui qui convient le mieux à la peinture de fleurs sur vélin, est le carmin de cochenille préparé à l'alcali ou ammoniaque liquide, et qu'on trouve tel en flacons chez tous les marchands d'objets relatifs à la peinture. Cependant l'emploi de cette couleur, même en cet état, exige quelques précautions que nous devons faire connaître : il faut verser quelques gouttes de carmin dans un godet de porcelaine, puis y ajouter à peu près autant d'eau bien pure; laissant ensuite évaporer l'alcali pendant quelques minutes, on peut employer la couleur, ainsi que toute autre, en puisant à même dans le godet avec le pinceau, comme sur une tablette. Nous renouvelons l'avis que ce ton est intense et doit, à moins que l'on ait à traduire des fleurs de colorations violentes, être étendu de beaucoup d'eau, et qu'en outre il ne s'efface pas. Le ton pur du carmin est purpurin. Par un mélange habilement dosé de gomme-gutte ou de jaune indien, on arrive aux tons ultra-brillants du pavot royal et de quelques fleurs d'éclat rival.

C'est encore le carmin qui, par l'addition du cobalt, permet de fixer sur le vélin les violets intenses et veloutés de l'iris, de la pensée et autres tons similaires.

Ce que nous venons de dire sur les diverses couleurs qui peuvent largement suffire à la palette du peintre de fleurs s'applique aussi bien au papier qu'au vélin, sauf en ce qui concerne le safran, qui sera complètement supprimé, et le carmin liquide, qu'une bonne tablette de carmin de garance moite pourra très bien remplacer.

Il nous reste à analyser et à apprécier les différences caractéristiques qui existent entre les matériaux servant tour à tour de table d'interprétation au peintre de fleurs, c'est-à-dire entre le vélin et le papier.

LE VÉLIN

Le *vélin,* du latin *vitulus, veau,* est un parchemin préparé exclusivement avec de la peau de veau et plus blanc que le parchemin ordinaire. Des différentes sortes de vélin, deux peuvent être utiles au peintre, le vélin opaque et le vélin transparent.

LE VÉLIN OPAQUE

Le *vélin opaque* est rendu tel par une couche légère de préparation au blanc de céruse ou au blanc de zinc ; il est moins agréable sous le pinceau que le vélin qui n'a pas reçu cette sorte d'encollage. La semi-gouache qui recouvre le vélin opaque prédispose à la sécheresse; pourtant Redouté en fit souvent usage et y trouva canevas à chefs-d'œuvre; mais il avait précisément un travail dont la finesse méticuleuse était en parfaite harmonie avec la préparation préexistante. C'est aussi le vélin opaque qu'on employait autrefois pour les missels; c'est encore aujourd'hui celui qui doit être préféré pour ces livres.

LE VÉLIN TRANSPARENT

Le *vélin transparent,* sans préparation ou du moins sans gouache, conserve une semi-transparence qui permet l'exécution déjà

un peu plus large dont nous venons de parler. Redouté s'en servit également, et ceux de ses élèves qui méritèrent d'être appelés ses successeurs l'adoptèrent de préférence. Ce vélin doit être choisi avec grand soin, bien égal de grain, de force et de transparence. Il faut rejeter les peaux qui auraient des parties *vitrées,* c'est-à-dire d'une transparence de glace, sur lesquelles les couleurs se fixent mal et n'acquièrent pas leur valeur de ton.

Fig. 150.

Le vélin doit être fortement tendu sur un carton laminé très épais et préalablement recouvert en totalité d'une feuille de papier blanc.

LA FEUILLE MÉTALLIQUE

Ne devant rien omettre des procédés encore employés par quelques artistes pour l'aquarelle de fleurs sur vélin, force nous est de mentionner une ressource un peu factice et tenant de celles que les peintres désignent volontiers sous le nom de *ficelles:* l'emploi de la feuille métallique ou du papier blanc sur fond teinté.

Lorsque le motif est très bien esquissé et qu'une fleur brillante jaune ou blanche se trouve au premier plan en pleine lumière, on glisse entre le papier de fond et le vélin une feuille légère d'or ou d'argent, suivant le contour de la fleur, qui prend ainsi un éclat parfois plus que vrai. D'autres, ayant mis sous le vélin un papier légèrement teinté, placent dans les mêmes conditions un morceau de papier d'un blanc mat destiné également à faire venir en avant la fleur du premier plan. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que ces procédés presque charlatanesques sont repoussés par les peintres qui se sentent quelque peu maîtres de leurs effets.

REMARQUE

L'époque pendant laquelle brilla l'aquarelle de fleurs sur vélin est déjà loin de nous; mais ce genre a marqué sa place dans la marche progressive de l'art de l'aquarelle, et ce progrès ne s'arrêta que par l'exagération des qualités mêmes qui en avaient d'abord motivé le succès : le fini du travail devint de la préciosité et de la sécheresse; la pureté et l'éclat des tons altérèrent la sincérité de traduction; d'où il advint que, malgré le réel talent de plusieurs des artistes qui avaient adopté ce genre, il est aujourd'hui un peu négligé; il n'en reste pas moins une note fine et brillante dont le charme est encore compris, où se révèle déjà la puissance des sonorités nouvelles que l'aquarelle moderne va nous faire connaître et qui lui permettent de marcher sans trop d'infériorité à côté de sa sœur aînée la peinture à l'huile.

L'AQUARELLE DE FLEURS MODERNE

Reléguant dès à présent au vestiaire des antiques tous les moyens subtils qui ne donnent jamais que l'illusion du talent à ceux qui n'en ont pas en réalité, l'*aquarelliste moderne* ne cherche plus qu'une chose, n'a plus qu'un seul but : l'imitation de la nature

avec toute la sincérité possible. Le peintre sait classer les procédés fondamentaux et les connaissances indispensables à l'harmonie de lignes, de couleurs et d'effet qui doit caractériser l'œuvre d'un maître, et, dût son exécution n'être pas à la hauteur de son inspiration, dût son pinceau le trahir, on retrouvera dans la charpente de l'œuvre même la moins importante les principes de construction qui sont la force première de l'école moderne : 1° l'harmonie de lignes de la composition, dont chaque détail ou groupe secondaire doit être distribué pour concourir à un ensemble d'une simplicité gracieuse ; 2° l'effet, c'est-à-dire l'art d'éclairer le modèle pour que l'œil du spectateur soit naturellement attiré vers le point intéressant du groupe, sans diffusion papillotante de la lumière ni obstruction de parti pris ; 3° un dessin fait sincèrement d'après une composition ainsi établie, de sorte que le trait seul non seulement puisse faire comprendre la forme dans ses mille replis, mais encore donne l'impression de la diversité des colorations individuelles des fleurs et de la situation de leur plan dans l'ensemble ; 4° la sincérité de la couleur.

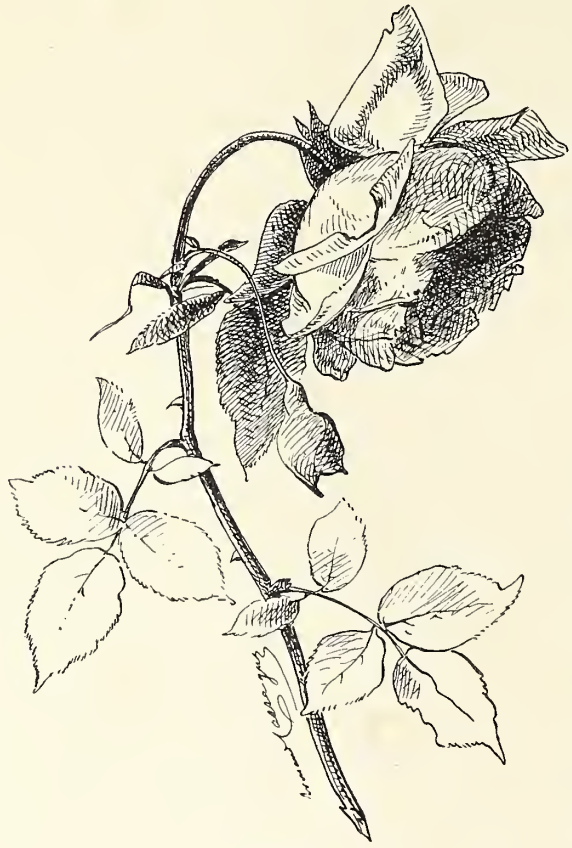


Fig. 151.

Le peintre de fleurs trouve aujourd'hui pour le groupe et l'effet un point d'appui sérieux et utile dans la photographie. Quel que soit le haut dédain avec lequel on la considère parfois, force nous est bien d'avouer, au moins tout bas, les très grands services qu'elle peut rendre aux peintres, surtout pour les fleurs, aux contours de forme si fugitive. La plaque photographique, miroir sensible, saisit aussi vite que la pensée l'aspect de ces contours, l'inclinaison de ces tiges, les fixe pour jamais, en détermine instantanément l'effet, le modelé, le rendu, et reste ainsi pour le peintre un guide précieux, un renseignement, plus encore, un enseignement ; car elle a reproduit comme un écho sincère les défectuosités possibles de lignes ou d'effet que l'œil même de l'artiste n'avait pas d'abord aperçues.

LE PAPIER

Pour ce genre nouveau, plus large et plus ferme, il ne saurait plus être question de vélin, et le métier proprement dit se trouve réduit à sa plus simple expression. Il suffit d'avoir : 1° une feuille de bon papier ; 2° un bon, un très bon pinceau, assez gros, à la fois ferme et souple, permettant un travail large et au besoin les quelques retouches finales ; 3° des couleurs moites bien broyées en tablettes.

MANIÈRE DE PEINDRE UN BOUQUET D'APRÈS NATURE

Parmi les mille moyens différents que peut suggérer au peintre son inspiration et qui doivent nécessairement être laissés à sa libre appréciation, voici celui que nous croyons le meilleur, le plus simple, et aussi le plus généralement employé.

Le bouquet, composé aussi simplement que possible (si nous ne parlons plus ici aux élèves tout à fait débutants, il est bien entendu que nos conseils s'adressent à ceux qui en ont encore besoin), le bouquet, disons-nous, sera posé sur une table ou placé dans un

vase de forme élégante, mais sans aucune ornementation, pour laisser toute l'importance aux fleurs. On devra chercher ensuite, avec une grande attention, la place où la lumière frappera les fleurs du premier plan, de manière à en faire mieux valoir la beauté, cette lumière déterminant l'effet du bouquet. Ces dispositions étant bien prises, faire le dessin sur une feuille de papier Whatman qui aura dû être préparée d'avance et de dimensions en rapport avec

Fig. 152.

celles du bouquet. Comme nous venons de le dire, le dessin doit être sérieusement traité, exact de lignes d'abord, puis indiquer sans dureté les ombres portées et les ombres naturelles.

Prendre enfin le pinceau, peindre bravement tout l'ensemble du bouquet et terminer dans la séance, si c'est possible; sinon, fixer au moins par quelques touches la forme et l'effet des principales fleurs du premier plan, ne plus s'en occuper, et continuer à modeler l'ensemble du bouquet.

Nous venons de dire les services que peut rendre la photographie dans les cas où l'œuvre a une grande importance et où

l'on peut craindre, ce qui, par malheur, arrive fréquemment, que certaines fleurs, se flétrissant ou se déformant rapidement, arrivent à détruire l'harmonie du groupe; mais, pour cela, il faut avoir un photographe sous la main, et, condition essentielle à observer, il faut que l'instrument soit placé au point précis où doit être le peintre et surtout à la hauteur de ses yeux. On ne saurait trop répéter qu'à ce point de vue une bonne photographie est un précieux auxiliaire et qu'elle forme pour l'interprétation des fleurs, dont le temps modifie le développement, un document de premier ordre. Il est bien entendu que le conseil d'employer la photographie comme dessinateur adjoint dans une œuvre importante s'adresse uniquement à celui qui, déjà sûr de son crayon, connaît en outre bien les fleurs et les a déjà longuement étudiées et dessinées. Pour le débutant, l'usage de la photographie serait au contraire une grave erreur.

FLEURS PIQUÉES SUR UN MUR

Dans l'étude des fleurs, la déformation rapide des modèles est, comme nous venons de le dire, une des plus sérieuses difficultés contre lesquelles le peintre ait à lutter; aussi s'est-on ingénié à combattre cette déformation, soit en réservant des types identiques à ceux du groupe, mais moins avancés, et dont l'épanouissement successif permette de reprendre avec fruit une étude dans laquelle le contour et l'effet auront été bien déterminés d'abord, soit en fixant une fleur sur un mur ou sur une planchette, à l'aide d'une épingle enfoncée dans la tige et soutenue suivant le mouvement indiqué (fig. 153), ce qui permet d'étudier à loisir chaque fleur et ses détails dans toutes les positions.

Le moyen opposé est également excellent . commencer à peindre et à étudier les fleurs du premier plan, les terminer séance tenante et le lendemain prendre l'ensemble et le terminer aussi complètement que possible.

Ces divers moyens, très pratiques, mais élémentaires, ne sont indiqués ici que pour donner aux débutants l'idée de l'ingéniosité à déployer pour vaincre les difficultés.

LES FAUSSES FLEURS

Nous l'avons dit ailleurs, il ne faut dédaigner aucun des principes ou des procédés tendant à faciliter l'étude directe de la nature, et, si l'objet réel dont il s'occupe, autrement dit la nature vraie, n'est momentanément point accessible pour le dessinateur, il devra persister vaillamment dans son étude d'après l'objet qui lui offrira l'image la plus exacte de celui qui lui manque. Ainsi, la fleur artificielle, exécutée aujourd'hui avec une rare perfection, permet parfaitement, dans la saison où l'on ne saurait se procurer de beaux modèles vivants, de faire des études très intéressantes et d'aspect bien complet de tous les types connus. Sans doute, le vrai est de beaucoup préférable; mais l'étude d'après la fleur artificielle est infiniment supérieure à une copie de peinture ou de dessin, si bons qu'ils soient.

Fig. 153.

L'AGRANDISSEMENT DU MODÈLE

Le peintre de fleurs doit toujours choisir pour modèles les types les plus largement développés dans chaque espèce ; en outre, tout en cherchant scrupuleusement l'exactitude des proportions, il doit les amplifier légèrement, et non les réduire : la représentation de types rabougris et mal venus indiquerait un complet manque de goût.

Enfin, comme peindre une fleur, c'est faire un portrait, si le modèle est sans défaut, tâchez que votre étude lui ressemble ; s'il a quelque imperfection, cherchez à la dissimuler.

Rose de Bengale

ROSE DU BENGALE

Aquarelle (fig. 154.)

Cette rose du Bengale (fig. 154), si pittoresque dans la jetée de ses pétales et de son joli feuillage, est éclairée à droite et en dessus. Elle doit être exécutée sur papier Whatman double force. Faire un dessin très net et surtout très exact, puis placer le ton de fond ; le pinceau, légèrement mouillé, doit être passé au bord et autour des pétales de la rose pour que le fond ne se termine pas brusquement, mais qu'il enveloppe d'un ton très léger l'extrémité de ses pétales. Modeler ensuite la rose en procédant par les ombres et terminer en passant le ton local, qui à son tour doit être très varié dans sa coloration et dans son modelé. Passer à la tige et au feuillage en procédant de la même manière, c'est-à-dire par l'ombre d'abord.

TULIPES

Aquarelle (fig. 155.)

Ces tulipes (fig. 155), d'une coloration variée et généralement vigoureuse, doivent, si l'on veut éviter les duretés, être exécutées par le ton local, c'est-à-dire dans la teinte mouillée. Faire d'abord l'intérieur de chaque fleur, en mouillant légèrement l'extrémité des pétales qui en forment le dessus. Cette partie sèche et bien modelée, passer aux pétales du dessus. Ce moyen de procéder s'adresse au débutant; un aquarelliste exercé ferait la fleur du même coup, parce qu'il serait maître de son exécution. Les vigueurs répétées qui caractérisent les tulipes seraient dures, si elles n'étaient pas faites dans l'eau. Il ne faut jamais oublier qu'il y a un certain degré d'humidité à observer : si la teinte est trop mouillée, on n'est pas maître de son modelé, qui peut s'élargir en s'amollissant, ce à quoi l'on ne remédiera qu'en ajoutant un peu de blanc à la couleur; si la teinte n'est pas assez mouillée, le modelé moelleux est impossible; pourtant on peut revenir en plaçant de l'eau ensuite sur la fleur non terminée et modeler de nouveau.

Les tulipes étant complètement faites, passer au feuillage en procédant comme pour les fleurs.

Fig. 153

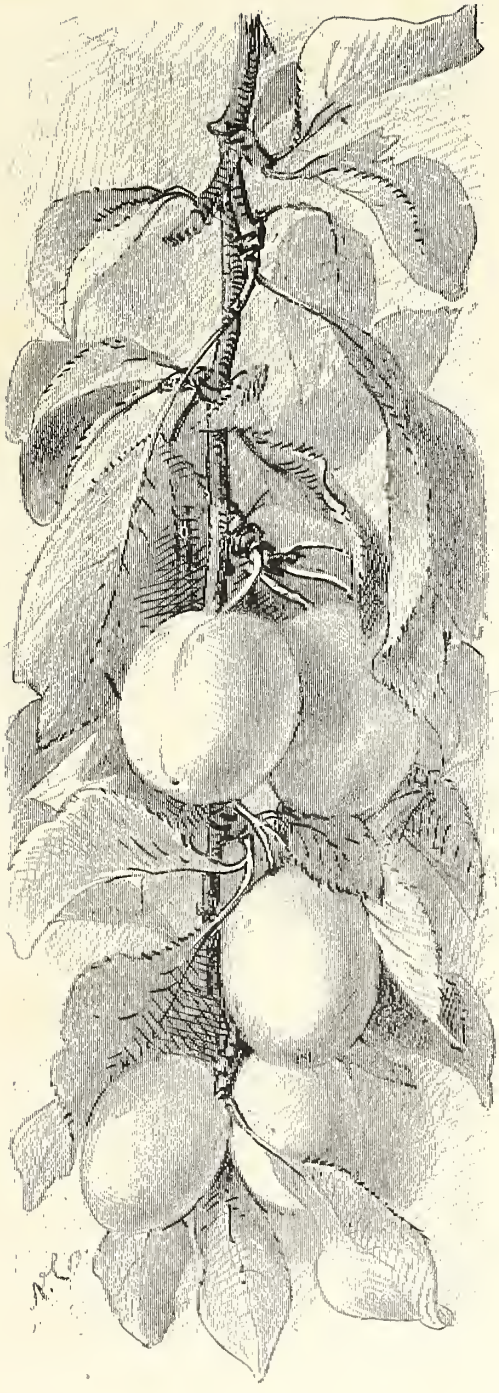


Fig. 156.

LES FRUITS

Par leur relief fortement accusé, par leurs intensités de colorations, qui dépassent souvent celles des fleurs les plus brillantes, les fruits se prêtent merveilleusement à l'étude de ce que nous avons déjà appelé le modelé dans l'eau, travail ferme et rapide, qui permet de terminer une étude du premier coup.

La fleur n'est en réalité formée que de surfaces diversement superposées ou juxtaposées et qui ne prennent l'apparence du relief que par la multiplicité, le rapprochement et les enroulements de ces surfaces, feuillages ou corolles, qui arrivent ainsi à présenter une

consistance et l'aspect illusoire d'un corps ayant son relief propre.

C'est donc pour le peintre une double difficulté de produire l'illusion de ce relief en laissant comprendre chaque détail suivant sa quasi-diaphanéité.

Fig. 157.

Le fruit, pris même isolément, est franchement un solide, et le pinceau n'a point à hésiter pour exprimer cette manière d'être; en outre, le fruit étant toujours sphérique ou subsphérique, chaque coup de pinceau peut facilement se relier avec le précédent, s'y fondre en arrondissant légèrement la touche.

Quand nous disons modelé dans l'eau, c'est évidemment plus moites que liquides que doivent être les tons successivement employés; tout est là : trop d'eau fait couler les tons les uns dans les autres, pas assez d'eau les empêche de se lier et laisse se former des zones qui perdent le travail.

Il est facile de composer, à l'aide de fruits bien choisis, de formes et de couleurs savamment variées, des groupes, même très simples, du plus séduisant aspect, et des tableaux complets de haute valeur ornementale et artistique, ainsi que nous en pouvons être témoins chaque jour dans les expositions.

Pour le travail dont nous venons de parler, on est obligé d'employer la couleur semi-épaisse, assez peu pour qu'elle reste très transparente, assez cependant pour que le ton prenne sa valeur du premier coup. On dit aussi modeler dans la *goutte,* pour indiquer ce même travail.

L'aquarelle de fruits modelée dans l'eau permet une traduction plus large et plus sincère de l'aspect savoureux de nos fruits les plus exquis qu'on ne l'obtiendrait par un travail repris sur préparation. Nous connaissons telles aquarelles où la pêche, le raisin, la prune à la pulpe onctueuse sont reproduits avec assez de vigueur et de vérité pour donner à l'amateur la tentation d'y goûter.

Quel complément au tableau, si l'on peut ajouter aux fruits quelques feuillages aux gaufrures à reflets bleutés ou mordorés, qui feront venir en avant les premiers plans, ou quelque branche légère qui en adoucira la silhouette par quelque angle délicatement brisé !

Si le débutant ne doit pas dès l'abord chercher, comme dans tout autre genre, un ensemble trop complet, qu'il s'en console; car il pourra composer à peu de frais, c'est-à-dire avec peu de chose, un ou deux fruits au plus et parfois une feuille comme accessoire ornemental, un motif ayant l'aspect intéressant d'un véritable petit tableau.

Mentionnons encore l'avantage que présentent les fruits de se conserver mieux que les fleurs dans leur couleur et leur forme, ce qui permet, si une première séance a dû être forcément inter-

rompue, de quitter le motif sans trop de regret, puisque le lendemain le modèle se représentera tel qu'au début.

On ne devra pas cependant abuser de cette facilité que donne le fruit; car lui aussi perd son velouté, sa fraîcheur, et l'étude s'en ressentirait inévitablement.

Nous ne pouvons entrer ici dans de plus longs développements sur l'étude particulière des fruits; contentons-nous donc de présenter un groupe fort simple de deux grappes de chasselas et de raisin noir, toutes deux très clairsemées de grains, pour qu'elles soient plus faciles à reproduire, et d'indiquer le mode d'exécution qui convient le mieux à ce fruit, de forme et d'accent tout à fait spécifiques.

Fig. 138

RAISINS NOIRS ET RAISINS BLANCS

Aquarelle (fig. 158 et 159.)

PRÉPARATION PAR LE TON LOCAL (fig. 158.)

Après avoir fait un bon dessin, légèrement mis à l'effet, pour distinguer la masse des raisins noirs d'avec celle des raisins blancs, effacer un peu et commencer à peindre en passant la demi-teinte claire sur les raisins noirs. Dans cette demi-teinte se presser de glisser des tons et des colorations plus ou moins fortes, pour obtenir tout de suite le relief. Ce travail fait, opérer de même pour les raisins blancs, et des raisins passer aux feuillages. En divisant ainsi méthodiquement l'exécution, on est plus maître du modelé dans l'eau.

Si l'on avait oublié de réserver les blancs des raisins, on les obtiendrait facilement avec la peau de daim (voir page 49) ou avec le grattoir (voir page 52), en rétablissant la fermeté du papier avec le brunissoir (voir page 53).

EXÉCUTION FINALE (fig. 159.)

Le premier ensemble terminé et considéré seulement comme préparation, il s'agit de l'harmoniser, c'est-à-dire de donner à certaines parties de la finesse, d'augmenter sur d'autres points la force du modelé ou bien encore de l'atténuer.

Presque toujours le premier état ou préparation présente le motif sous un aspect général de tons trop lumineux et trop entiers. Il faut donc chercher les accidents de reflets ou d'ombres qui peuvent donner lieu à des modifications habiles des premières teintes : telle est ici l'ombre portée, dont le peintre doit profiter pour, en l'atténuant un peu, la passer sur l'ensemble du groupe, en se hâtant, pendant qu'elle est encore mouillée, de glisser, selon la coloration

du modelé, ici des teintes jaunes, là des tons gris, plus loin des vigueurs, enfin de varier la force de l'ombre elle-même selon son plan et l'objet sur lequel elle s'étend.

On laisse alors sécher l'aquarelle, puis on observe, par comparaison avec le modèle et beaucoup mieux avec la nature, si on l'a sous les yeux, si quelque groupe ne vient pas trop en avant ou si des contours ne sont pas restés trop fermes; mouillant alors légèrement le pinceau, on doit estomper toutes les parties qui ne sont pas à leur place, voiler les unes, adoucir les autres, puis retrouver quelques demi-teintes ou lumières à l'aide de la peau de daim; en un mot, ne négliger aucune des ressources connues de l'aquarelliste pour harmoniser et terminer l'étude.

Fig 159

CINQUIÈME PARTIE

LA FIGURE

OBSERVATIONS SUR LA STRUCTURE DU CORPS HUMAIN

Fig. 160.

Le corps humain étant l'ouvrage le plus parfait de la nature et ce qu'il y a de plus difficile à imiter fidèlement, le peintre qui l'adopte comme but de ses œuvres doit en apprendre les proportions; il lui est donc indispensable de connaître l'anatomie, qui se divise en ostéologie et en myologie.

L'*ostéologie* nous apprend à connaître les os, qui soutiennent cette machine mouvante et animée qu'on appelle le corps humain: la *myologie* nous rend compte des différents muscles qui lient ensemble toutes les parties de cette machine et servent à la mouvoir et à l'affermir dans toutes sortes d'attitudes.

Quand vous saurez bien la perspective et l'anatomie, et que vous connaîtrez suffisamment la forme de chaque corps, appliquez-vous

à considérer dans toutes les occasions l'attitude et les gestes des hommes dans toutes leurs actions. Par exemple, lorsque vous allez à la promenade et que votre esprit est plus libre, remarquez les mouvements de ceux que vous voyez, soit qu'ils s'entretiennent familièrement, soit qu'ils contestent ensemble et se querellent ou qu'ils en viennent aux mains. Observez ceux qui sont autour d'eux et qui tâchent de les séparer ou qui s'amusent à les regarder, et dessinez sur-le-champ ce que vous aurez remarqué. Il faut pour cela avoir toujours avec vous un portefeuille et des tablettes.

Le sentiment de ce qui est beau est comme le sentiment de ce qui est bon; c'est une sorte de conscience qui apprécie les rapports physiques, comme l'autre conscience apprécie les rapports moraux.

On rend beaucoup plus fidèlement la nature, lorsqu'on la voit agir sous le voile dont elle se couvre. Plus un peintre est instruit de l'anatomie, plus le voile est transparent pour lui ; son coup d'œil savant saisit et interprète toutes les formes et son pinceau les transporte avec autant d'esprit que de vérité dans ses compositions.

Pour atteindre à la parfaite ressemblance du corps humain, pour le caractériser dans ses diverses attitudes et ses diverses parties, dans cette tendance commune qui le dirige par un mouvement d'ensemble, dans cette harmonie et cet accord au moyen desquels les parties molles, par leur flexion ou leur extension, leur compression ou leur gonflement, les parties dures, par leur direction, leur saillie plus ou moins prononcée, semblent concourir toutes à une action déterminée; pour composer cet ensemble parfait, qui les lie et les unit par une intention générale, que l'on démêle et qui s'aperçoit jusque dans les plus petits détails ; pour saisir cette intention, combien est nécessaire la connaissance de tout le jeu musculaire et de toute la charpente osseuse! Que de choses le pinceau ne peut rendre, si le scalpel anatomique n'a pas d'abord dévoilé aux yeux du peintre tout le mécanisme de l'économie animale! Au lieu de cette marche libre et sûre de l'artiste qui l'a étudiée avec soin,

que de tâtonnements pénibles, que d'essais infructueux, lorsque, dans l'exécution, on ignore l'action précise d'un muscle, sa longueur, sa forme, ses proportions par rapport au tout!

La nature a distingué le premier âge par des caractères qui lui sont propres.

Dans la première jeunesse, les enfants ont tous la tête un peu grosse, relativement aux autres parties; leurs joues paraissent enflées; leurs mains sont potelées; les bras, les cuisses et les jambes ont beaucoup d'embonpoint. A cet âge, les fibres musculaires sont séparées les unes des autres par un tissu cellulaire très lâche et fort abondant, ce qui fait que les muscles ont peu de relief et que les membres sont peu déliés.

Dans l'adolescence, la stature du corps est plus allongée et plus mince; les membres sont plus grêles; les muscles commencent à se dessiner, les contours à devenir plus exacts et les proportions plus marquées.

Dans la femme, la stature est plus petite, le cou est plus allongé, le bas de la poitrine paraît plus étroit, les jambes plus fortes, les pieds plus petits, les bras plus potelés, les muscles bien moins apparents, les membres plus arrondis, leurs contours plus agréables, les traits du visage plus fins, la peau plus blanche et plus délicate.

En même temps que la connaissance des os conduit à celle des proportions, la connaissance des muscles mène à celle de l'ensemble.

LES DIVERSES PARTIES DU CORPS

La *tête*, qui présente dans son ensemble à peu près l'aspect d'un œuf légèrement aplati des deux côtés, est composée d'os qui presque tous font apercevoir leurs formes au travers de la peau et des parties charnues qui les couvrent. Rien ne donne un air de vérité aux têtes que l'on peint comme la juste indication des os, qui forment des plans différents.

La tête de l'homme est de toutes les parties du corps la plus noble et la plus essentielle, le centre de nos facultés intellectuelles ; le visage de l'homme serait significatif, quand le reste de son extérieur ne le serait pas, et la forme et les proportions de sa tête suffiraient pour le faire connaître.

Le visage se divise en trois parties. La première s'étend depuis le front jusqu'aux sourcils ; la seconde, depuis les sourcils jusqu'au bas du nez ; la troisième, depuis le bas du nez jusqu'à l'extrémité de l'os du menton.

Le *front* est la partie du visage qui s'étend depuis l'implantation de la racine des cheveux jusqu'aux sourcils et à la racine du nez.

Les *sourcils* sont des saillies mobiles, plus ou moins arquées, garnies de poils ronds, couchés les uns sur les autres et s'étendant tranversalement en forme d'ove, depuis la racine du nez jusqu'à la partie externe et antérieure des tempes.

Les *paupières* sont deux voiles mobiles servant chacun d'enveloppe au globe de l'œil. Les paupières agissent de concert avec les yeux et confondent souvent leur expression avec celle de cet organe.

Les *yeux,* d'une sphéricité presque parfaite, sont situés au dedans des paupières, dans des cavités osseuses appelées orbitaires.

L'œil reçoit et réfléchit en même temps la lumière de la pensée

Fig. 161.

et la chaleur du sentiment; c'est le sens de l'esprit, la langue de l'intelligence.

Le *nez,* partie la plus saillante du visage, s'étend depuis la partie inférieure du front jusqu'à la partie supérieure de la bouche. Un beau nez ne s'associe jamais avec un visage difforme.

La *bouche* respire le souffle de la vie et s'acquitte des fonctions qui nous sont communes avec la brute; elle est, en outre, l'interprète et le représentant de l'esprit et du cœur.

Le *menton* est une saillie charnue située au-dessous de la lèvre inférieure de la bouche; ses mouvements s'harmonisent avec ceux des lèvres et du cou.

Les *oreilles* sont deux éminences en partie fixées sur la région moyenne et latérale de la tête.

Le *torse* s'étend depuis la partie inférieure de la tête jusqu'à la partie supérieure des extrémités inférieures. Le torse présente un carré long plus convexe en devant, assez aplati en arrière.

Le *cou* s'étend depuis la tête jusqu'aux parties supérieures de la poitrine et du dos; il descend en devant et monte en arrière; il répond en haut et en devant à la base de la mâchoire inférieure; en arrière, il est en rapport avec la région occipitale par une légère extension vers la région temporale.

Que de choses exprime la flexibilité ou la raideur du cou! Il y en a qui paraissent construits pour faire baisser la tête, d'autres pour la relever, ceux-ci pour la porter en avant, ceux-là pour la replier en arrière.

La mobilité de la *main* est des plus expressives; c'est de toutes les parties de notre corps la plus agissante et la plus riche en articulations. Dans tous ses mouvements, elle suit l'impulsion que lui

donne le reste du corps ; elle atteste la noblesse et la supériorité de l'homme : elle est, à son tour, l'interprète et l'instrument de nos facultés.

Le *pied* est situé à l'extrémité inférieure de la jambe ; par son articulation, il est légèrement convexe en dessus et concave en dessous ; son usage est d'obéir à tous les mouvements de la jambe et de porter tout le poids du corps, quand nous marchons. Le pied a une expression tout aussi physionomique que la main. On est dans l'admiration quand on suit la mobilité des doigts ou orteils ; quoique plus courts et dirigés autrement que ceux de la main, ils n'en ont pas moins des usages aussi étonnants. On peut assurer que la forme du pied de chaque individu est harmonisée avec toutes les parties de son corps et que la forme du doigt de cet organe a une analogie frappante avec la forme du doigt de la main auquel il correspond.

ATTITUDE DE L'HOMME DEBOUT

L'homme est le seul des êtres animés qui puisse rester debout avec une contenance assurée et durable.

Pour que l'homme se tienne debout, il est nécessaire que la verticale idéale menée du centre de gravité tombe à l'intérieur de l'espace quadrangulaire compris entre les plantes des pieds.

Lorsqu'un homme est debout, les deux plantes de ses pieds sont posées exactement à plat sur la terre, et l'assiette du corps acquiert un nouveau degré de fermeté, quand, les deux pouces étant inclinés, les deux pieds font un certain écart qui élargit l'espace compris entre l'un et l'autre.

Fig. 162.

L'AQUARELLE DE FIGURE

C'est au commencement de ce siècle que l'aquarelle de figure a réellement commencé à prendre possession d'elle-même. Elle eut vers 1830 pour chefs de file les Fragonard, les Bonington, les Charlet et une pléiade d'artistes de talent qu'il serait trop long d'énumérer ici. Un peu plus tard, le goût des albums doubla les succès artistiques de l'aquarelle de figure d'une vogue mondaine en partie motivée par le petit format auquel les aquarellistes avaient jusqu'alors, pour la plupart, limité leurs œuvres, ce qui permettait de placer sur les tables de salon des musées complets et des plus intéressants, formés d'œuvres charmantes, bien souvent de chefs-d'œuvre.

Avec le temps le goût des albums s'affaiblit; beaucoup des artistes éminents qui avaient traité le genre en maîtres avaient disparu; enfin, l'œil des jeunes vit plus grand de cadre et de touche et, sans rien préjuger ici ni comparer les divers talents de l'époque ancienne et de l'époque nouvelle, on doit reconnaître que le genre se modifia, se renouvela complètement.

Depuis la guerre de 1870, l'aquarelle a largement reconquis le rang qu'elle mérite et auquel elle a droit à côté de sa sœur la peinture à l'huile ; aussi aujourd'hui la voyons-nous se révéler dans toutes ses manifestations diverses et prendre une large place dans l'art. Elle ne se contente plus du modeste petit format quart de feuille et de compositions gracieuses ; elle emprunte la feuille entière et aborde la nature dans tous ses effets ; elle n'est plus timide et prétentieuse ; elle charpente la nature largement et a pour devise la sincérité.

Voulons-nous apprécier et juger de sa puissance, jetons un coup d'œil sur les œuvres de Fortuny, de Henry Regnault, de Leloir, et nous serons convaincus alors de l'autorité de ce genre de peinture.

LA PHOTOGRAPHIE

Comme nous l'avons déjà dit, le peintre de nos jours a sur ses devanciers l'immense avantage de pouvoir se renseigner par la photographie : il est si facile, pour une œuvre importante, de faire photographier son modèle dans la pose où l'on veut le représenter, de se servir de cette photographie pour placer sûrement son dessin dans sa feuille de papier, puis, lorsque le modèle ne pose plus, de corriger, de compléter son œuvre avec l'excellent modèle que la lumière a donné !

La photographie est aujourd'hui d'un grand secours pour les peintres ; c'est par son aide que les œuvres ont plus que jamais ce sentiment de la nature et cette force de modelé qui caractérise l'école moderne. Il y a pourtant cette restriction à faire, que l'homme de talent, le maître seul peut lire une photographie ; pour l'élève, c'est un livre fermé, qui ne pourrait que l'égarer.

Faut-il se réjouir de l'appui que présente la photographie au peintre ? Oui et non. Oui, parce que, constamment renseigné par la photographie, il dessine plus juste, que les détails sont mieux frappés, que sur un dessin aussi parfait la couleur s'applique avec plus de fermeté et que, dans la représentation vivante, tout y gagne, vérité de mouvement, vérité d'ensemble, vérité de couleur. Non, parce que la rigidité de la photographie trouble l'esprit de l'aquarelliste dans la poésie de son interprétation, et que, si d'un côté le dessin a gagné comme justesse, de l'autre l'artiste a perdu une partie de son individualité, l'interprétation humaine est troublée par l'intervention trop directe et trop rigide de la nature fixée sur le papier.

Fig. 163.

CONNAISSANCES INDISPENSABLES A L'AQUARELLISTE DE FIGURE

L'aquarelliste de figure doit, comme tout artiste, connaître la perspective ; car la situation de l'œil du dessinateur ou du peintre par rapport à l'horizon détermine pour les parties saillantes du corps des mouvements différents. Si en outre le peintre place sa figure dans un intérieur, il lui devient indispensable de mettre les objets qui meublent cet intérieur et l'intérieur même en rapport, comme perspective, avec la figure. Il en est nécessairement de même, si la composition se trouve en plein air, dans une rue ou devant une construction quelconque. S'il est indispensable de connaître la perspective linéaire, qui enseigne à fixer les proportions et la déformation apparente des figures et des objets selon la distance et la place qu'ils occupent dans la nature, il ne l'est pas moins de connaître les lois de la perspective aérienne, qui apprend à fixer la coloration de ces mêmes objets selon les distances et les grandeurs indiquées par la perspective linéaire.

Comme nous l'avons dit, le peintre de figure doit connaître l'anatomie, non pas sans doute comme le chirurgien ou le médecin, mais de la manière qui convient aux arts ayant pour objet l'imitation des formes extérieures du corps humain.

L'AQUARELLE DE FIGURE DANS L'EAU

Le peintre de figure, artiste ou amateur, est le plus souvent installé dans son atelier, où le modèle pose devant lui; il est par conséquent commodément placé, avec toute facilité d'employer les moyens qui lui paraissent les meilleurs pour la réussite de son tableau. L'exécution de l'aquarelle dans l'eau peut alors présenter de grands avantages par sa constante humidité, qui permet de peindre, de modeler et même de terminer dans les tons mouillés, ce qui, si le travail est bien dirigé, doit produire une aquarelle

moelleuse, enveloppée et d'une grande limpidité. (Emploi de la feuille de zinc, page 43.)

Le modelé dans l'humidité a besoin, pour le figuriste surtout, d'être conduit avec une grande intelligence et une constante étude de la partie humide. On doit avoir l'intuition de ce qu'il faut strictement faire, de ce qui ne doit pas être dépassé et de ce qui doit être évité.

Le modelé dans l'eau peut être plus ou moins poussé, selon la science artistique de la personne qui l'exécute; mais il est prudent de s'arrêter à un moment donné, pour laisser sécher le papier, et de terminer en plaçant les fermetés.

Un aquarelliste d'expérience peut ainsi, dans l'eau, mener son travail jusqu'à la fin sur le papier mouillé; il faut pour cela beaucoup de sûreté dans l'exécution. Après avoir mis toute son aquarelle à l'effet et l'avoir poussée comme modelé, l'artiste enlève peu à peu une, deux ou trois feuilles du papier buvard qui maintenait l'humidité (voyez page 48), et cela au moment requis, lorsque la teinte commence à sécher; il glisse dans cette demi-humidité la fermeté voulue, selon la distance, et arrive enfin au premier plan, plus sec encore, quoique toujours humide; il frappe alors ses vigueurs et termine son œuvre. En conduisant ainsi savamment le travail, on peut le terminer en évitant le défaut qui tient à cette manière de procéder, la mollesse, et produire une aquarelle dont l'exécution sera indéchiffrable et par conséquent essentiellement artistique.

L'AQUARELLE DE FIGURE SUR PAPIER TORCHON

Comme on le sait, chaque papier a des qualités et des défauts pour tel ou tel genre d'aquarelle. Par exemple, le torchon, papier excellent pour les ciels, les fabriques et les terrains, serait, sinon mauvais, au moins peu propre à recevoir une figure. Il serait bon pourtant, pour le besoin de l'art pittoresque, de pouvoir tirer parti

Fig. 164.

des excellentes qualités de ce papier et d'en changer çà et là la nature rugueuse, en la faisant devenir lisse autant qu'il est nécessaire pour qu'elle s'identifie avec la finesse de tissu de la figure et des mains, tout en conservant sa rugosité pour les habits et autres accessoires. A cet effet, après avoir fait un dessin d'une exécution ferme et juste et en avoir adouci la force avec de la mie de pain, prendre le brunissoir (voir page 53), placer la figure sur une feuille de verre et donner au papier la finesse qui lui manque; peindre ensuite comme à l'ordinaire et l'on observera que la figure se couvre d'une teinte pure et limpide, en rapport avec la nature de l'objet qu'on veut représenter.

TÊTE DE JEUNE FILLE

Type du dessin préparatoire de l'aquarelle de figure,

d'après J. Maillard (fig. 165).

Nous donnons cette tête de jeune fille comme un modèle de dessin d'une élégante finesse et en même temps d'une exécution telle qu'il offre un type parfait du dessin préparatoire de l'aquarelle et qu'il pourrait ainsi se prêter à l'interprétation du peintre élève s'essayant à la composition.

La tête, qui forme à elle seule presque toute l'étude, est légèrement penchée, ce que le mouvement perspectif des yeux, de la bouche et du nez indique suffisamment. Quelque scène intéressante attire au delà du tableau l'œil au doux regard et provoque un sourire qui découvre une jolie rangée de dents. Un léger mouchoir attaché en arrière avec la grâce coquette et négligée qui caractérise la coiffure des jeunes paysannes du Midi laisse échapper quelques mèches folles de cheveux qui couronnent le front et viennent se ranger derrière une oreille aux délicates proportions.

Le cou, bien emmanché, soutient élégamment la tête. Une collerette, que le peintre devrait faire d'une blancheur éclatante, vient à la naissance du cou rompre la ligne et relier l'ensemble au pardessus rustique qui s'entr'ouvre sur la poitrine pour laisser revoir la blancheur de la guimpe.

Enfin, la main soutient avec abandon un pan d'étoffe, quelque couture sans doute.

La jeunesse et la fraîcheur du teint sont pressenties par la pureté et la souplesse des lignes, et la recherche du jeune peintre qui voudrait essayer une transposition du dessin en aquarelle devrait se porter surtout sur cet effet, que le dessin laisse si bien comprendre.

Est-il besoin d'ajouter que la note colorée tombe sur la partie du vêtement qui recouvre la poitrine ?

MÉDITATION

Aquarelle de Jules Laurens (fig. 166).

Cette aquarelle représente une vieille femme des environs du Mont-Dore (Auvergne). La tête est penchée et rêveuse. Le tout se détache sur un fond gris.

EXÉCUTION

Employer, pour le début, du papier demi-torchon demi-force (voir page 370, n° 6). Après avoir préparé ce papier sur la planchette ainsi qu'il est indiqué plus haut, prendre un crayon de mine de plomb un peu dur et tracer un trait sec et ferme de la forme de l'ensemble, en indiquant également la forme générale des ombres et en caractérisant cette forme par quelques traits, pour bien les détacher de la partie lumineuse. Qu'on se le rappelle bien, lorsque le moment est venu de placer la couleur, tout doit être clairement figuré par le crayon, afin que, armé du pinceau, on n'ait plus aucune hésitation sur l'application des teintes. Cela compris et le dessin terminé, prendre la boîte de couleurs et procéder par groupes d'ensemble, attendu que, si l'on couvrait couramment un trop grand espace, les teintes risqueraient de sécher et le modelé dans l'humidité serait impossible. Nous diviserons ici le modelé en cinq parties bien distinctes : la coiffure, la figure, le mouchoir, les mains et les bras.

Pour la *coiffure,* commencer comme toujours par le ton le plus clair des ombres et, pendant qu'elles sont humides, les modeler, les varier de couleur et de force ainsi que l'indique le modèle.

Passant ensuite à la figure, suivre la même marche que précédemment.

La figure ainsi modelée, étudier le mouchoir en procédant comme il est indiqué ci-dessus.

Peindre suivant les mêmes principes les parties suivantes.

LE TON LOCAL

Le ton local, comme nous l'avons dit ailleurs, est le ton propre de l'objet, ton qui, placé en teinte limpide, l'enveloppe et permet à l'artiste de glisser dans cette teinte toute la variété de tons que lui indique la nature ; pour la figure, comme pour le paysage et les fleurs, le ton local doit toujours envelopper l'ombre.

L'aquarelliste sûr de lui-même, lorsqu'il passe le ton local, s'il rencontre un modelé très réussi, peut par un tour de main affaiblir et arrêter net le ton local à cet endroit et conserver toute la fraîcheur à son ton de modelé.

Il faut maintenant, comme toujours, procéder par parties et passer le ton local, d'abord sur la coiffure, en profitant de la teinte humide pour le varier et le modeler, puis procéder de même pour la figure, le mouchoir et les manches de la robe.

L'œuvre ainsi terminée, on doit estomper les parties qui ne sont pas à leur place ou dont les bords sont durs et donner de la fermeté là où le ton s'est trop affaibli ; enfin, retrouver des demi-teintes et des lumières à l'aide de la peau de daim et du grattoir. (Voyez pages 49 et 52.)

Fig. 106

Le Vanneur

Fig. 167

LE VANNEUR

Aquarelle sur whatman lisse (fig. 167).

Pour cette aquarelle, peu terminée et modelée par de larges teintes, il faut procéder d'abord par l'ombre et ensuite par le ton local.

Il est utile de remarquer le ton d'ensemble du vanneur, tenant sa masse sur le fond.

Ce type du paysan de l'Auvergne se compose admirablement, par sa pose naturelle et si bien d'accord avec son travail; il forme véritablement à lui seul un tableau. Les compositions les meilleures sont celles qui se distinguent par la simplicité, ce qui permet à l'artiste de déployer une force et un esprit de rendu qui classent ses œuvres au rang des œuvres d'art les mieux appréciées par les connaisseurs.

Si l'on voulait employer le demi-torchon double force, il faudrait le faire laminer avant ou après l'exécution de l'aquarelle, pour obtenir la pureté de teinte du modèle.

LE REPOS DU CANTONNIER

Aquarelle (fig. 168 et 169).

LE TRAIT (fig. 168).

Voici une étude qui présente dans la simplicité de sa composition toute une scène rustique. Un cantonnier et son fidèle compagnon, son chien, encore attelé aux brancards de la brouette, goûtent tous deux un repos que l'expression des figures laisse deviner avoir été laborieusement gagné.

Ce motif, étant un sujet d'étude déjà relativement important, puisqu'il forme un groupe, il nous a paru utile d'en donner d'abord un dessin au trait, comme type démonstratif de ce travail préparatoire de l'aquarelle, tel que nous l'avons expliqué.

On doit remarquer sur ce dessin la stricte observation des proportions et de l'expression, ainsi que la manière dont les ombres les plus fortes sont massées et suffisamment indiquées pour guider le pinceau.

EXÉCUTION (fig. 169).

Le trait établi comme nous venons de le dire et légèrement adouci à l'aide de la mie de pain, commencer l'aquarelle, après avoir toutefois remarqué, chose très utile et d'un bon enseignement, qu'elle présente dans son ensemble quatre grandes valeurs de groupes : 1° le mur, qui a une valeur gris clair; 2° le terrain, qui est d'un ton un peu rouge et de valeur plus forte que le mur; 3° le

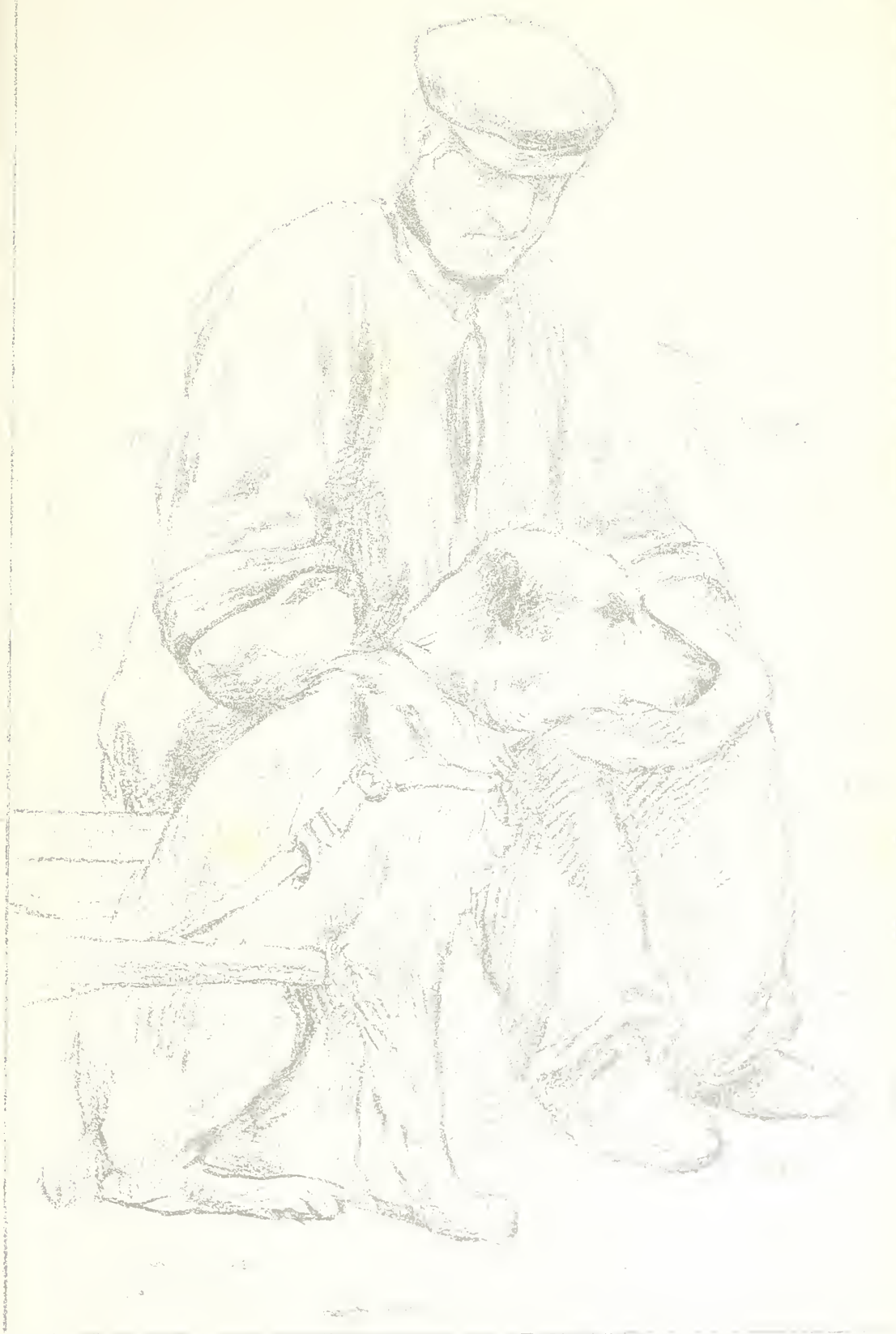


Fig. 168

Le repos du cardinal or

Fig. 169

cantonnier, qui dans son ensemble présente une note vigoureuse ambrée ; 4° le chien, qui forme le premier plan et donne à la fois la note claire et la tache la plus colorée. Le chien est le sujet le plus intéressant et le plus étudié de l'aquarelle.

Libre à l'élève d'interpréter ce sujet selon qu'il l'aura compris. S'il se décide à procéder par l'ombre, qu'il voie page 95 ; si, au contraire, il comprend mieux le modelé dans le ton local, qu'il voie page 97.

Le meilleur papier à employer pour cette aquarelle est le whatman double force (voyez page 370, n° 6).

LE CLERC PORTE-CROIX

Aquarelle (fig. 170).

Cette aquarelle, exécutée comme la précédente par des teintes larges et franches, présente comme difficulté d'étude et d'enseignement l'intensité du rouge tout spécial de la robe, rouge rompu et modifié selon sa place et son plan, et surtout la transparence très sensible de ce rouge sous la tunique de lin du porte-croix, transparence qui amène par places des touches d'une limpidité presque crue et se fond au contraire, dans certains replis, en tons d'un gris nacré qui demandent à être strictement cherchés, si l'on veut arriver à la fraîcheur bien vivante de l'ensemble.

Nous appuierons sur l'étude de la pose du jeune clerc, pose si naturelle, quoique cherchée, et dont le mouvement, d'une grande vérité, donne à la silhouette de gauche aussi bien qu'à celle de droite une ligne dont les brisures aussi variées que pittoresques ne pouvaient être déterminées que par le crayon d'un maître.

Nous pensons en avoir maintenant assez dit pour laisser ici à l'exécutant la liberté de choisir son mode d'interprétation.

Porte-Croix - Fig. 170

SPÉCIMENS DE PAPIERS A AQUARELLE

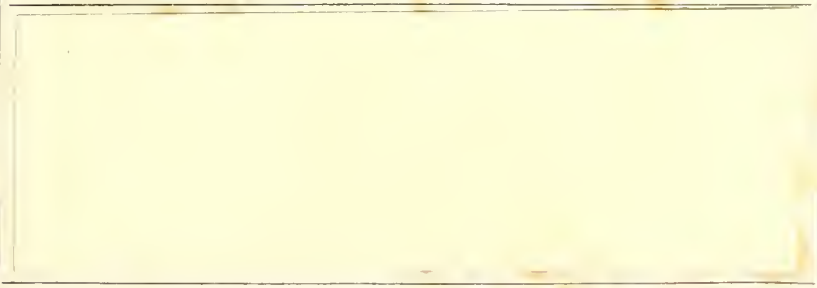
PAPIERS CANSON POUR LES DÉBUTANTS

Les trois espèces de papier Canson que nous indiquons ici sont bonnes pour les premières études.

1.

2.

3. — Canson à grain, imitation de harding.



PAPIERS WHATMAN

4. — Whatman mince, à grain rond et fin, sur lequel on obtient des teintes d'une grande pureté. Il est bon pour peindre dans l'eau sur la feuille de zinc. Il ne peut être employé que mouillé et tendu sur une planchette ou sur un stirator. On trouve maintenant dans le commerce ce papier collé sur bristol et réunissant alors les mêmes qualités que le whatman de 300 livres.

5. — Whatman de 140 livres, d'un beau grain; il ne peut être employé qu'après avoir été mouillé et collé sur une planchette.

6. — Whatman de 200 livres, à grain moyen; la force de ce papier permet de l'employer sans être mouillé; il peut être fixé sur la planchette par 4 punaises; ce qui est mieux encore, c'est de l'entourer de 4 bandes de papier collées avec de la colle de pâte le fixant à la planchette.

7. — Torchon de 200 livres. Ce papier, fort, à gros grains, et d'un beau blanc, peut être employé sur la planchette comme le n° 4. Si l'on veut diminuer la force du grain en général, on devra le fixer simplement sur les quatre côtés par des bandes de papier (voyez page 61).

8. — Creswick extra-fort, beau grain, belle teinte, force excellente. Ce papier, qui boit un peu, permet d'atteindre à de grandes puissances de ton.

PAPIERS DIVERS

9. — Papier Hodkinson, ressemblant comme grain au creswick; il est d'une belle teinte blanche et reçoit bien la couleur.

10. — Papier Harding fort. Ce papier boit un peu; les teintes peuvent se superposer dessus sans inconvénient; il permet d'atteindre à de grandes puissances de ton.

11. — Papier Cattermole pour la gouache. Pour peindre sur ce papier, il faut le préparer comme le n° 4.

12. — Papier Hollingworth, beau grain, force excellente; il s'emploie préparé comme le n° 6.

AUTRES PAPIERS

Les papiers dont nous avons donné des spécimens sont les plus employés et ceux qui par l'usage sont reconnus excellents pour les

œuvres même les plus étudiées; pourtant il existe, parmi ces mêmes papiers, des sortes encore supérieures que nous n'avons pu montrer ici à cause de leur force ou de leur prix : tel est le whatman de 300 livres à grain ordinaire, papier dont il existe également une sorte à gros grain à laquelle on peut donner le nom de *torchon*. Ce sont des papiers de premier ordre, ainsi que l'*antiquarian au griffon,* qui ressemble à peu près comme force et comme grain au whatman de 200 livres et dont le prix est très élevé.

Il y a aussi des imitations de creswick; mais elles sont loin de valoir le véritable papier portant ce nom.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION. V

PRÉFACE DE LA DEUXIÈME ÉDITION. XIII

PREMIÈRE PARTIE

LE MATÉRIEL

Pages.

Le matériel en général. . . . 1

Les boîtes de couleurs. 3

La boîte à tubes. 3
La boîte à anneaux. 3
La boîte à pouce. 4
— Porte-pinceaux, godets et bouteilles. 5
Petite boîte de voyage. 7
— La bouteille et les godets. . . 8
— Le verre et l'éponge. 9
La boîte d'étude. 10
— Distribution de la boîte d'étude. 11

Les pinceaux. 13

Le choix des pinceaux. 13
Le pinceau ventru. 15
Le pinceau emmanché dans la plume. 16
Le double pinceau. 16
Le pinceau à coulisse. 17
Le pinceau plat. 17
Le pinceau rond. 18
La brosse. 19
Le pinceau plat en petit-gris. . . . 20
Le pinceau rond en petit-gris. . . . 21

Les couleurs. 22

Les couleurs en général. 22
Composition de la boîte de couleurs. 23

Pages.

Composition et qualités des couleurs de la boîte. 25
— Le noir d'ivoire. 25
— La sépia. 25
— La sienne brûlée. 25
— Le brun de madder. 25
— Le brun rouge. 25
— La sienne naturelle. 26
— Le jaune indien. 26
— L'ocre jaune. 26
— La gomme-gutte. 26
— Le cobalt. 26
— L'outremer. 27
— L'indigo. 27
— Le vert émeraude. 27
— Le vert Véronèse. 27
— Le pink madder. 28
— Le cadmium. 28
— Le vermillon de Chine. . . . 28
— Le blanc de Chine. 28
— Le bleu de Prusse. 28
— Le jaune brillant. 28
Le mélange des couleurs. 29

Les papiers. 32

Les papiers Whatman. 32
— Le whatman grain fin. . . . 32
— Le whatman-bristol. 33
— Le torchon. 33
— Le demi-torchon. 34
— Remarques sur le torchon et le demi-torchon. 35

Pages

Le papier creswick. 36
— Le Harding. 36
Les papiers de couleur. 37
— Le cattermole. 37
— Le papier gris jaune français, dit papier bulle. 38
— Le harding de couleur. . . . 38
— Le papier commun, dit papier à sucre. 38

Objets divers. 39

La planchette. 39
Le stirator. 39
Le double châssis à pointes. . . . 41
La feuille de zinc. 43
L'éponge. 45
L'éponge tendue. 47
Le pinceau-éponge. 48
Le papier buvard. 48

Pages.

La peau de daim. 49
La gomme élastique. 51
Le papier verré. 51
Le grattoir. 52
Le brunissoir. 53
La gomme arabique. 54
Le mac guelp. 55
Le fiel de bœuf. 55
Le siège. 56
Le parasol. 57
La canne-chevalet. 59
— Analyse de la canne-chevalet fermée. 60
— Analyse de la canne-chevalet ouverte. 60
La table-chevalet. 61
La boîte préservatrice. 61
Le sac de voyage. 62
Le bloc. 64

DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE L'ART

Les différentes manières de faire l'aquarelle. 67
L'aquarelle sur papier teinté. . . . 67
L'aquarelle du peintre. 68
L'aquarelle du spécialiste. 69
L'aquarelle à différentes époques. . 71
Les différentes manières de voir la nature. 74
L'aquarelle en temps gris. 74
L'aquarelle ensoleillée. 75
Comment on doit imiter la nature. . 76
L'aquarelle gouachée. 77
L'aquarelle d'après nature. . . . 77
Les pays. 81
Conseils à l'aquarelliste arrivant devant la nature. 82
— L'album-cadre. 82
— Le cadre-isolateur. 83
— Le preneur d'angle 83
— Le miroir noir. 85
— Le choix du motif. 87
— Le point du tableau. 88

Termes et moyens employés par l'aquarelliste. 91
La pochade. 91
Le modelé dans l'eau. 92
— Premier exemple. 93
— Deuxième exemple. 94
— Troisième exemple. 94
L'aquarelle par l'ombre. 95
— Exécution. 96
— Le mouillé des teintes. . . . 96
— Le modelé dans l'eau. . . . 96
— Le ton local. 97
— Les fermetés. 97
L'aquarelle par le ton local. 97
— Exécution. 98
Estomper l'aquarelle. 98
Le modelé des tons clairs. 99
Autre modelé. 100
L'ensemble du modelé. 100
Emploi de la goüache. 100
Les glacis. 102
Conduire la goutte. 103
Grener. 104
Les duretés. 105
Les lourdeurs. 106
Le travail fatigué. 106
Le dessin lâché. 107
Le travail serré. 107
La touche. 107

Pages.

Principes généraux. 109

Nécessité de la théorie. 109
La perspective. 110
La perspective aérienne. 111
Le dessin. 112
La couleur. 113
Le coloris. 114
Le clair-obscur. 117
L'effet. 118
Les lumières et les ombres. 120
— Les ombres naturelles. . . . 121
— Les ombres portées. 121
— Les reflets. 122
— Valeur et coloration des ombres à différents plans. . . 122

Pages.

La lumière. 125
La valeur des tons. 125
La puissance de ton. 127
La finesse de ton. 128
L'ensemble. 128
La variété. 131
L'exécution. 133
Les détails. 134
Le relief. 134
L'harmonie. 135
Le ton local. 135
Les tons communs. 136
La qualité de ton. 136
Remarques diverses. 136

TROISIÈME PARTIE

COUP D'ŒIL SUR LA NATURE

Lettre de Joseph Vernet aux jeunes artistes. 141

Lettre de Charlet sur l'aquarelle 145

Le tableau. 148

Les ciels. 153

Le ciel uni. 153
Les ciels orageux. 155
Manière de diminuer ou d'augmenter la légèreté d'un ciel. 156
Les rapports du ciel avec le tableau. 156

Les montagnes et les lointains. 159

Les terrains et les rochers. . 160

Les terrains. 160
Les rochers. 161
Entrée de forêt. Dessin à l'encre de Chine terminé par quelques touches à la plume pour les principaux détails et les grandes vigueurs. 165
La ferme. Dessin à la plume complété par un léger lavis d'encre de Chine. 166

La sépia. 169
Le soir. Sépia naturelle. 170
Intérieur de ville avec son beffroi. Sépia colorée. 175

Les arbres. 176
Le chêne. 176
— Le chêne libre. 176
— Le chêne des forêts. 177
— Les branches. 178
— Le tronc. 183
— Ombres portées par les branches. 184
— L'écorce. 184
— Le pied. 184
— Le feuillé. 186
Le châtaignier. 187
Le noyer. 192
L'orme. 192
L'orme. Aquarelle 197
— Esquisse. 197
— Première préparation. . . . 197
— Modelé final. 198
Le saule. 203
Le peuplier. 206
Le hêtre. 208
Sortie de forêt. Aquarelle. . . . 214
Le bouleau. 214
Les arbres vus à différentes distances. 219

Les bords de rivière. 223
Coin de bois au bord d'une rivière.

Pages.

Dessin à la plume et à l'encre de Chine. 227

Les fabriques. 228

Le hangar abandonné. Sépia. . . . 229

Escalier à l'intérieur d'une cour. Aquarelle 237

— Esquisse 237

— Première préparation. 237

— Le ton local. 238

Rue à Coutances (*Normandie*). Effet du soir. Sépia. 241

Dans la rue (*Auvergne*). Aquarelle. 243

Les intérieurs. 247

Vieux châteaux et abbayes. . 250

Village et château de Josselin (*Bretagne*). Sépia. 251

Abbaye en ruines. Sépia. 258

Le matin. 258

Pages.

Le matin. Aquarelle par le ton local. 261

— Première préparation. 261

— Seconde et dernière phase. . 262

Le soir. 265

Le soir. Aquarelle par le ton local. 269

L'année du peintre. 270

Le printemps. 270

L'été. 271

L'été. Aquarelle faite chez soi. . . . 272

— Dessin et pochade. 272

— Exécution de l'aquarelle. . . 277

L'automne. 278

L'automne. Aquarelle faite chez soi. 280

— Dessin et pochade. 280

— Exécution de l'aquarelle par le ton local. 280

L'hiver. 285

Derniers conseils. 286

QUATRIÈME PARTIE

LES FLEURS ET LES FRUITS

Les fleurs. 289

Caractères de l'aquarelle de fleurs. . 289

La botanique. 292

L'aquarelle de fleurs à différentes époques. 294

— Le moyen âge. 294

— Renaissance de l'aquarelle de fleurs. Redouté. 296

— Procédés de Redouté. 298

— Le ton local. 299

— Les retouches. 300

Les couleurs. 302

Le vélin. 305

— Le vélin opaque. 305

— Le vélin transparent. 305

— La feuille métallique. 306

— Remarque. 307

L'aquarelle de fleurs moderne. . . . 307

— Le papier. 309

Manière de peindre un bouquet d'après nature. 309

Fleurs piquées sur un mur. 311

Les fausses fleurs. 312

L'agrandissement du modèle. . . . 314

Rose du Bengale. Aquarelle. 317

Tulipes. Aquarelle. 318

Les fruits. 321

Raisins noirs et raisins blancs. Aquarelle. 327

— Préparation par le ton local. 327

— Exécution finale. 327

CINQUIÈME PARTIE

LA FIGURE

Observations sur la structure du corps humain. 331

Les diverses parties du corps. . . . 334

Attitude de l'homme debout. 338

L'aquarelle de figure. 341

— La photographie. 342

Connaissances indispensables à l'aquarelliste de figure. 345

	Pages.
L'aquarelle de figure dans l'eau. . .	345
L'aquarelle de figure sur papier torchon.	346
Tête de jeune fille. Type du dessin préparatoire de l'aquarelle de figure, d'après J. Maillard. . . .	350
Méditation. Aquarelle de Jules Laurens.	353
Méditation. Exécution	353
— Le ton local.	354
Le vanneur. Aquarelle sur whatman lisse.	359
Le repos du cantonnier. Aquarelle. .	360
— Le trait.	360
— Exécution.	360
Le clerc porte-croix. Aquarelle. . .	366

SPÉCIMENS DE PAPIERS A AQUARELLE.

Papiers Canson pour les débutants.	369	Papiers divers	371
Papiers Whatman.	370	Autres papiers	372

Paris. — Typographie Georges Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 1883.

CONS
SPECIAL
ND
2420
.C37
1686
c.2

86-B
1230
c.2

BarCode
3 3125
00070
6230

GETTY CENTER LIBRARY